

CONTENTS

Tributarics to Tyagopanishad	By V. V. Srivatsa	... 3
Music and Mathematics — I	By Prof. K. R. Rajagopalan	... 7
Bharata Vidushi Venkatalakshamma	By Dr. Sulochana Rajendran	... 12
Jugalbandi — Fine Arts or Farce?	By Subbudu	... 15
Melas in Carnatic & Hindustani Music Systems — Part II	By S. K. Rajamanichari	... 19
Japanese Music and Karnatak Music	By Takako Inoue	... 31
Cultural Scene in Karnataka	By T. B. Narasimhaachar	... 33
New York Letter	By K. S. Mahadevan	... 41
Cultural Scene in Bombay	By Dr. Sulochana Rajendran	... 43
Felicitations & Bouquets		... 48
தியாகராஜ கீர்த்தனத்தில் அஷ்டலக்ஷ்மிகள்	By P. K. Srinivasan	... 53
டி. என். ராஜரத்தினம் பிள்ளை	என். ஆர். பூவராகன் - பேட்டி	57
தகழிணைமுர்த்தி	முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதர்	

In pursuit
of
excellence



Wellcome

Burroughs Wellcome (India) Limited

16 NGN Vaidya Marg (Bank Street) Bombay 400 023

Tributaries to Tyagopanishad

By

V. V. SRIVATSA, Bombay

The compendium of compositions of Tyagarajaswami is known as Tyagopanishad. Tyagarajaswami is considered as an incarnation of Maharishi Valmiki, by the cogniscenti and the devout. Valmiki was a poet and Ayyarval a composer. A composer has to observe poetic and musicological regulations in his creative activity. The influence of Valmiki, on Tyagarajaswami is profound and significant, as can be visualised from the eighth Charana of "Jagadānandakaraka" (Nata) :—

"Kaveena Bilaja Mouni Kruta
Charitra"

Rama is described as one whose story was narrated by Valmiki. Another tribute to Valmiki, by Tyagarajaswami, is evident in the kriti "Namo Namo Rāghavāya" in the expression :

"Satata Paalitaatbhuta Kavaye"

Valmiki & Tyagaraja

Tyagarajaswami has followed Valmiki's footsteps to a great extent. Nevertheless, the complete Rama-Bhakta that he was, Ayyarval has drawn liberally from other recensions of the Ramayana, the assessment of which is the object of this article. Let us examine similarities between Valmiki and Tyagarajaswami.

Valmiki wrote :

Ramo Ramo Rama iti Prajaanaama
Bhavan Kathaha
Ramabhootam Jagadbbhood Rame
Rajyam Prashaasati

The joy of a common citizen of the Sāketa republic, conveyed in Valmiki's Shloka, is echoed by Ayyarval in a composition in Mukhari —

"Karubaru Séyuvāru Galaré Nivale
Sākētanagarini"

Valmiki refers to Sita having chided Rama with the statement that her father, the king of Mithila, got a woman in the garb of a man, for a son-in-law :

Rama Jaamaataram Praapya Streeyam
Purusha Vighram

Ayyarval subtly refers to this incident in "Ramachandra Needaya" (Surati) through the statement.

"Ada Danna Rosamo, Alanādu
Pasamo"

In an Asaveri Raga piece "E Paniko", Ayyarval states :

"Valmikadi Munulu Narulu Ninna
Varninchiri"

The expression "Valmikadi", meaning Valmiki and others, is proof enough of the influence of other savants who sang the glory of Rama. Tyagayyarval stated in the song cited above, that the appointed service of his life was to sing Rama's glory. Perhaps, inspiration came from a similar passage in "Anargha Raghava" by Murari.

Yadi Kshunnam Poorvalriti Jaha!
Ramasya Charitam
Gunatretnashadbbhirjagati Punaranyo
Jagati Kaha

In our examination of extra — Valmiki references, we shall not delve on incidents from "Prahlaḍa Bhakti Vijaya" or "Nauka Charitra", which refer to the Bhagavata — Purana. We shall limit ourselves to characters in the Ramayana.

Ayyarval's Creative Impulse

Tyagarajaswami cites instances like Bharata being advised to stop waving the fan, "Nāṭimāta" (Devakriya) or Rama seated on a throne watching damsels dance "Palukukanda" (Navarasakamada) and Rama sailing with Sita in a golden boat "Paritapanu" (Manohari). Though extra — Valmiki in nature, these scenes can be credited to the creativity and imagination of Ayyarval.

The fundamental concept with respect to Rama differed from Valmiki's views. To Valmiki, Rama was a steadfast, honest person with all desirable attributes.

**Dharmagnacheha Krutagnacheha
Sathyavaakyō Dradvatataha**

and divinity was limited — "Vishnurardham Mahabhagam". In a song "Sarvabhōma Saketarama" (Ragapanjara), Tyagarajaswami states that Rama was worshipped by Vishnu himself!

"Ramapati Vandhya Paratpara"

The Divine Trinity of Brahma, Vishnu and Rudra congregated to praise Rama, "Mummoorthulu gumigoodi Pogade" (Athana) as per Tyagarajaswami.

In "Daya Seyavayya" (Yadukula Kamboji), we see an incident alien to the Valmiki — Ramayana. Many kings were present at Sita's Swayamvara but the Prince of Ayodhya was not to be seen. Sita had prayed to Devi to bestow Rama as her consort and Rama's absence de-

pressed Sita. A maid reassured Sita that Rama would come and Sita's joy knew no bounds:

**"Kshiti Nathula Ragayu Sammatileka
Sri Saketapati Radeyana
Vaccunanina"**

The Rāmānandīya — school preceding Ayyarval's era, comprising stalwarts like Ramananda, Tulasidas, Kabirdas et al. had accepted the authenticity of the contents of non-Valmiki epics like the Adhyatma Ramayana, Ananda Ramayana and Adbhuta Ramayana. Religious compilations like the Agastya Samhita, Rama-Geetha and Rama Sahasranama were popularised by this sect. It is evident that Ayyarval was influenced by this school of thought.

Hundred-headed Ravana

Ravana is known as ten-headed demon but Ayyarval refers to him, in two songs, as a hundred headed demon:—

**"Mukhabjamunu Sathamukhari
Joopu" — "Ramaramana Raara"**
(Sankarabharanam)
**"Sathavadanadyasara Jaladharanile —
(Sri Janakatanaye)"** (Kalakanthi)

Ravana is described as hundred-headed, in the Adbhuta-Ramayana. In this song, Ayyarval refers to the supply of Payasa to Sita, by Indra, during her imprisonment at Lanka. In the popular piece "Maa Janaki" (Kamboji), Swami speaks of the real form of Sita being left behind in Agni and of only a Maya form having followed Ravana.

**"Mayakaramuntehi Sikhi
Chentaneyundi Danavuni Ventane
Chani"**

This is adopted from the Ananda — Ramayana.

Ayyarval regards Anjaneya as an incarnation of Ganesha, as can be perceived from his song "Sri Gananatham Bhajeham" (Kanakangi), where he says:

**"Anjaneyavaataaram
Subhashanam"**

Tulasidas has called Anjaneya as "Sankata Mochana" (Remover of obstacles) and this influenced Tyagarajaswami.

'Pitru pati' Praising Rama

In "Ee Menu Galigi" (Varali) Ayyarval refers to someone in the form of a leech, as a result of an ascetic's curse and his liberation on hearing Rama's name. Valmiki — Ramayana is devoid of this incident. In "Kalala Nerchina" (Deepaka), reference is made to a saint called Singili who wanted to eat sesame (til) cakes. Surprisingly, Swami refers to the Lord of Death, praising Rama.

"Ravija Yamalaalita Naama Maam"
— "Palaya Sri Raghuvēera" (Devagandhari)

Yama was in the entourage of celestials who praised Rama on his slaying Ravana. Vedanta-Desika, in the Raghuvēera Gadhya, refers to Yama's presence with the delectable word "Pitru pati". One does not know as to when Yama sang in praise of Rama.

In "Endudaginado" (Todi), Tyagarajaswami supplants the sal-trees by palm-trees in the scene where Vali fights Sugreeva.

In "Anyayamu Seyakura" (Kapi) Ayyarval, in a permissible anachronism, refers to a Pandava - Drohi.

**"Pudamini Pandava Drohini
Dharmaputrudu Brovaga"**

Some scholars interpret this Drohi as Ashwattama, while Tillaisthanam Narasimha Bhagavathar refers to Chitrarata, a gandharva — both being extra Valmiki references.

Ayyarval remonstrates with Rama, in "Emidova Balkuma" (Saranga) that were he (Bhadrachala) Ramadas and not Tyagaraja, Sita would have egged Rama to rescue him.

**"Ramadasuvale Naite Sitabhama
Mandalinchunu Necto"**

Ayyarval refers to Ramadas in "Ksheerasagara" (Devagandhari) and "Kaligi yunte" (Keervani) as well. Ramadas, in a composition "Edadunnado" (Natakurinji) attributes the rescue of Draupadi and the redemption of Durvasa to Rama!

**"Panchali Sabhalona Bhangamondina
Gani
Vanchana Lekanu Valuvichhina
Tandri"**

Tyagaraja, influenced by Ramadas, has adopted extra - Valmiki references. In Bāgāyanayya (Chandrajyoti), one gets carried away as if Rama is preaching the Bhagavat Geetha.

Rama's Divinity Extolled

In the popular kriti "Manasa Sri Ramachandruni" (Isamanohari), Ayyarval states in the Anupallavi:

**Munubuttalnu Puttina Mownikritamou
Moodunnaradhyayamuna Joochuko**

His self-advice, is to read the third and Sixth Adhyayas (chapters) of the Ramayana. The Valmiki-Ramayana is Kanda-based, not Adhyaya based. Though Kal-

luri Veerabhadra Shastri refers to the third and sixth Sargas of the Balakanda of Valmiki Ramayana, nothing meritorious or exceptional is found in these Sargas. The reference, obviously, is to the third and sixth chapters of the Adhyatma Ramayana, where the divinity of Rama and Sita are described. This establishes, beyond all doubt, extra - Valmiki influence on Tyagarajaswami.

Ayyarval chose the best from all versions and lucidly portrayed characters

and incidents in "Tyagopanishad", which like :

Valmiki Gira Sambhootaa Rama
Saagara Gaamini"

flows majestically, like a river into the sea, into the Ocean called Rama. Extra - Valmiki references could be construed as tributaries of the river called Tyagopanishad.

'SHANMUKHA'

QUARTERLY JOURNAL

Revised Rates of Subscription effective from 1st October, 1986.

Life Member (India)	...	Rs. 250/-
Annual for Members of the Sabha	...	Rs. 20/- (4 issues)
Annual for others	...	Rs. 30/- (4 issues)
Annual for Foreign Subscribers (Ordinary)	...	Rs. 500/- Postage extra
Price per copy : Current issue :	...	Rs. 8/-
Price per copy : Back issue :	...	Rs. 5/-

Enrollment Form and further details can be had from Sri Shanmukhananda Fine Arts & Sangeetha Sabha, 292, J. Y. Marg, Sion East, Bombay-400 022. Phone : 482428; 483978

MUSIC AND MATHEMATICS An Introductory Study-I

By

Prof. K. R. RAJAGOPALAN
(Retd., Madras Christian College, Tambaram)

There is perhaps, no aspect of human endeavour that can exist without the help of mathematics. Even the greatest philosophers of the Upanishads have given mathematical ideas in their utterances. For example :

"Poornasya poornam adany poornameva avashyate"

— "If you take the 'whole' from the 'whole', the result is also the 'whole'." A student of mathematics in the higher classes might find an echo of this when he is introduced to the concepts of infinity.

Without the concept of counting — which is how mathematics began — life will not be complete or meaningful. Tirumalisai Alvar, one of the foremost of Sri Vaishnavite saints, uses numbers, quite often, in his Tiruechanda Viruttam. One quotation alone is given below :

Moonru muppatharinodu, moonru
— aindumaindumai
Moonru moorthiyagi moonru
moonru moonru moonrumai
Thonru jyoti moonrumai tulakkamil
vilakkamai
Enrennaviyul pugunthu en kolo
em easane? (4th Song)

(Incidentally, this stanza according to tradition should be sung in Yamuna-kalyani Raga and in Rupaka Tala.)

Muthuswamy Dikshitar composed four Ragamalikas, out of which the best would be Sri Visvanatham, in fourteen Ragas. Why should there be exactly

fourteen Ragas? Dikshitar himself refers to it as Chaturdasa Bhuvana Rupa Ragamalika — perhaps as reflecting the fourteen lokas over which Visvanatha, the Lord of the Universes, presides. There is another way of looking at this number also; the concept of dvigunatva or doubling is referred to even in the earliest of the treatises on music. (The frequencies of the same note increase two-fold in each octave; i.e., if the frequency of the adhaara shadja is taken as 1, then, that of the tara shadja would be 2 and that of atitara shadja would be 4 and so on). In this Ragamalika, the Pallavi uses 2 Ragas, the Anupallavi uses $2 \times 2 = 2^2 = 4$ ragas and the Charana quite appropriately, uses $2 \times 4 = 2^3 = 8$ Ragas! Perhaps Dikshitar desired to exhibit this concept of dvigunatva by using fourteen Ragas for this composition. If music is considered as a language (of communication), then mathematical ideas in it may be said to be the grammar of that language. Just as grammar is essential to a language mathematics is also equally so to music.

Mutual Interaction

According to the late Prof. P. Sambamoorthy, the noted musicologist, the popular notion that art is something that will not stand scientific analysis is incorrect. He says "music is an exact science; students of mathematics will find herein practical applications of many of the concepts of series, progressions, formulae of mahematics." (Ref. 7, 8).

The above would be enough, I think, to 'dispel' doubts as to whether mathematics could be clubbed with music at



Art is a reflection of the creative force

And so is technology — a reflection of the creative spirit that moves man out of his limited world to explore the limitless possibilities of the universe.



LARSEN & TOUBRO LIMITED



all. I propose to show, in the sequel, that both disciplines have only profited from their mutual interaction.

One of the earliest branches of mathematics is Geometry. Even in Vedic times, the methods of constructing the various types of sacrificial altars (**Vedhi**), their dimensions, the number and size of bricks to be used, and the like were studied. Geometrical representation could be employed even in "picturising" the Ragas in Karnatak music. A practising violinist asked me, more than three decades ago, whether any geometrical image

of the Raga could be drawn. My answer was somewhat on the following lines :

Each Raga has some notes or **Swaras** which specify it and each note has a particular frequency. Taking these into consideration, one could plot the notes on the horizontal line (of a graph) and the frequencies on the vertical and join the points by a series of lines. Three diagrams have been drawn showing the 'picture' of three Ragas — Abhogi (audava Raga), Mayamalavagaula (a sampurna melakarta Raga) and Begada (a Vakra Raga).

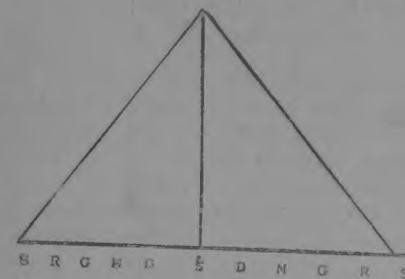


Fig. 1. Raga: Abhogi: SRGMDS — SDMGRS

The frequencies of the notes are:

$$S - 1, R - \frac{10}{9}; G - \frac{6}{5}; M - \frac{5}{4}; D - \frac{5}{3}; S - 2$$

The Raga has a beautiful, symmetric shape, both the ascent and the descent being uniform.

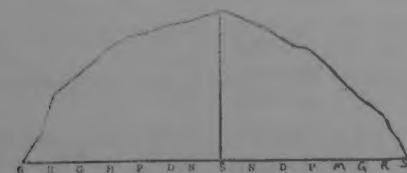
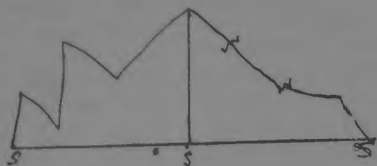


Fig. 2. Raga Mayamalavagaula: SRGMPDNS — SNDPMGRS

$$\text{Frequencies, in order, are; } 1; \frac{16}{15}; \frac{5}{4}; \frac{4}{3}; \frac{3}{2}; \frac{8}{5}; \frac{15}{8}$$

uniform as in Fig. 1. The Raga is more 'broadbased' than Abhogi, as it has seven notes to Abhogi's five.



	9	5	27	3	27	9	
Frequencies :	1; —;	—;	—;	—;	—;	—	2
	8	4	20	2	16	5	

would be $4/3$; Antara Gandhara would have the frequency as $5/4$, while Sadharana Gandhara's frequency would be $6/5$; and so on. These simple ratios are derived either by the cycle of fifths or the cycle of fourths — the **Panchama Bhava** or the **Madhyama Bhava**. One need not go through all the details of the calculations, except for the sake of an illustration. The **Panchama** is $3/2$ and the **Panchama** of this would have the frequency as $(3/2)^2 = 9/4$. But this value is more than 2 and so, the corresponding note would be in the **Tara Sthayi**. Hence, to get the proper note in the **Madhya Sthayi**, we must take half of this value — i.e., we get a note with a frequency $9/8$ and this is **Chatusruti Rishabha**. This method is known as **Panchama Bhava** or the cycle of fifths. If we start with **Madhyama** $4/5$ and repeat the operations as $(4/3)^2 = 16/9$ etc., we get the cycle of fourths or **Madhyama Bhava**.

Srutis and Swaras

Now, if we consider the Adhara Shudja as (1) the frequency of the Tara Shadja would be double this — viz. 2. The Panchama would be $3/2$; Suddha Madhyama

By performing such operations successively (and if necessary, taking half the value to bring the note into **Madhya Shrayi**), we get very nearly all the twenty-two srutis which are listed in the next

17)	Dha-3	5/3	Fourth
18)	Dha-4	27/16	Fifth
19)	Ni-1	16/9	Fourth
20)	Ni-2	9/5	Fifth
21)	Ni-3	15/8	Fourth
22)	Ni-4	243/128	Fifth

2

In the above method we work with frequencies, or ratios of the notes, with the octave lying between 1 and 2. There are other methods of representing the notes. The **Adhara Shadja** is given the value 256 (vibrations for second) and then, the value for the **Tara Shadja** would be 512. Other numbers like 240-480 etc., are also used. The latest method is to express all the notes in terms of cents (decimal system?) The octave is divided into 1200 cents, with lower **Sa** having the value zero and the higher **Sa** having the value 1200. The cycle of fifths is worked out by adding 702 for each note (this being the cent. value of **Pa**) or by adding 498 (the Cent. value for **Ma**), to get the notes by the **Panchama** and **Madhyama Bhavas**. Whenever the value exceeds 1200, we subtract 1200 from it, to get the cental value of the note in the **Madhya Sthayi**. Naturally this method would be easier since it involves only additions and subtractions, as compared to the previous where we have to multiply and divide.

(To be continued)

Note	Frequency	Cycle
1) AS	1	—
2) Ri-1	256/243	Fourth
3) Ri-2	16/15	Fifths
4) Ri-3	10/9	Fourth
5) Ri-4	9/8	Fifths
6) Ga-1	32/27	Fourth
7) Ga-2	6/5	Fifths
8) Ga-3	5/4	Fourth
9) Ga-4	81/64	Fifths
10) M-1	4/3	Fourth
11) Ma-2	27/20	Fifths
	45	nearly
12) Ma-3	1025/72 = —	Fourth
	32	
	64	Nearly
13) Ma-4	729/512 = —	Fifths
	45	
14) Pa	3/2	Fifths
15) Dha-1	128/81	Fourth
16) Dha-2	8/5	Fifths

**"SHANMUKHA" WISHES ITS READERS
A PROSPEROUS NEW YEAR AND
A HAPPY PONGAL**

BHARATA VIDUSHI VENKATALAKSHAMMA

Doyen of the Mysore Bani

By
Dr. SULOCHANA RAJENDRAN

At a time when the dance scene has been riddled with 'jet-set' Arangetrams, 'learn-by-day-and-teach-by-night' crash course syndrome and dancers flitting from one Guru to another Guru or from one dance idiom to another isn't it incredible that we should have amidst us a dancer who has had her 'sojourn of training' from a single teacher for nearly two decades?

A packed house at the Ravindra Natya Mandir, Bombay watched the octogenarian danseuse scanning a vast gamut of emotions in the Bharata Natyam style. The day was Mahalaya Amavasya, and what an auspicious beginning for the Navratri with a danseuse who was spotted at a tender age when she donned the role of Saraswati in the school skit, "Lakshmi — Saraswati Samvada". You may call it a demonstration as the danseuse was sitting and performing. But it was performance all right as in the 90-minute duration she even gave glimpses of nritya, the pure dance element 'mobile and articulate' in that posture.

The danseuse, the cynosure of the 4-day Nritya Karnataka-86, a dance festival, the Mysore Association organised as part of the year-long celebration of its Diamond Jubilee, is none other than Dr. K. Venkatalakshamma, the doyen of the Mysore School of Bharata Natyam nurtured at the royal durbars with an accent on Abhinaya. The celebration also coincided with her 80th birthday and the Association felicitated her.

Once on the dais, age lost hold on her, she became a "young damsel" full of emotion, ebullience and evocative expressions. It was Mukhabhinaya in its myriad shades. No wrinkle on the face, not even a droplet of sweat. Even the subtlest of emotion came through with succinct clarity. She was now a serene bhakta, again a pining Nayika and yet another instant a reprimanding Khandita. Padams, Javalis, Ashtapadis and Slokas came to life in her visualisation. Her whole exposition was a Rasabhinaya. And what a Rasanubhava it was to the audience!



Venkatalakshamma

The story of the octogenarian Venkatalakshamma is a saga of a Banjar girl (belonging to the Schedule caste) taking to the classical arts of dance and music, rising to be an Asthana Vidushi and remaining atop for decades and still going strong at eighty with her penchant for abhinaya.

The Mysore Bani

The Mysore School of Bharata Natyam which lays emphasis on abhinaya is two centuries old (though possibility of an earlier date during the reign of the Hoysalas, 12th-13th centuries is not ruled out, evidences show), and had its systematised evolution and growth in the royal durbars of Wadiyar kings who were not only patrons and connoisseurs of arts but some of whom were also composers and musicians. The Bharata Natyam in Mysore had also been practised in temples by devadasis and the style, again with an accent on abhinaya, is said to have been greatly influenced by Bhagavata Mela. The devadasis, in course of time, adopted more of nritya stances to suit their performances outside temple rituals. When they migrated to towns for bettering their prospects and lifestyle, a new branch of Mysore Bani with a greater accent on nritya was born.

But the one that Wadiyar kings patronised was meant not as mere entertainment but something worthy of worship and to be preserved. And the royal patrons insisted on their Asthana Vidushis to train in ancillary streams especially languages, culture so as to become 'total artistes'. The tradition, streamlined and enriched by Gurus like Kavishwar Giriappa, Kashi Guru, Amritappa, Appayya, Dasappa, Bangalore Kitappa and Jetti Tayamma, emerged distinctive in

abhinaya turning out in course of years a number of dancers with creative urge who extemporised abhinaya while performing. Their repertoire was vast and varied. Sanskrit figured dominant and slokas formed an essential core of their repertoire which comprised Varnams, Swarajathis, Padams, Javalis, Ashtapadis and Tillanas.

Jetti Tayamma, the daughter of palace wrestler Dasappa who was a musician as well specialised in Kshetragna Padams, was a name to reckon with in the school. A versatile dancer and musician, well-versed in Sanskrit and literature, she was a composer also and became an Asthana Vidushi at the age of 15. An adept in Karnatak music she extended her horizons, learning Hindusthani music and choreographing Thumris for her dance exposition and performed them to the accompaniment of Sarangi and Tabla. Innovative as she was Tayamma, introduced "Churnika" (a prelude in Sanskrit) to dance repertoire. She was hailed a "Nitya Saraswati", and the famous composer Mysore Vasudevachar presented her with a Vamana Stotra composing it in a Ragamalika.

Under Tayamma's tutelage

To come under Tayamma's tutelage was no small fortune the Banjar girl stumbled upon. With no art lineage to bank on nor associations with musicians and dancers, Venkatalakshamma in whose face the village pundit 'read' a future artiste was bold enough to venture into a field her family was remotely related to (her family was engaged in cultivation). Her grandparents were a great source of support and encouragement, she reminisced recently in an informal talk with the writer. They took her to Mysore, and her introduction to Jetti Tayamma.

yamma through the renowned musician Bidaram Krishnappa, at the age of nine was the starting point of a career from where she never looked back.

From the age of nine it was only fine arts for Venkatalakshamma — music, dance, Sanskrit and literature; no general education. She has no regrets that she had no academic training. She speaks fluent Kannada and communicates easily in Tamil. As Jetti Tayamma's disciple, Venkatalakshamma has had the fortune of 'inheriting' a vast legacy of repertoire. "Rasabhinaya was the soul of dance as the spirit of the art comes from the dancer's heart," her Guru often used to remark. Little wonder that the chela imbibed the spirit and cultivated it further. Venkatalakshamma's training in music under Asthana Vidwans Chikka Rama Rao and Devendrappa, her studies in Sanskrit under Deyothama Jois and Kannada and Javali literature under Gribhattara Thammayya, entrenched her as a dancer of repute and in her twenties she became an Asthana Vidushi and held it for two decades in the courts of Krishnaraja Wadiyar IV and Jayachamaraja Wadiyar.

Honours & Awards

Honours came her way as she served the cause of arts teaching and propagating the style in the University of Mysore (Dance Faculty) and elsewhere. The university conferred on her the Doctorate. The Sangeet Natak Akademi not only conferred its award in 1964 but also took a documentary of her exposition of the Mysore Bani (1980). It also sponsored her in 1981 to conduct a 10-month course at the Nupura School of Bharata Natyam, Bangalore, founded by her student Lalitha Srinivasan; and today she is imparting training in "Rasabhinaya" to young dance aspirants who seek her guidance.

Nritta not ignored

If abhinaya is the hallmark of the school, where does nritta stand? "True, abhinaya is our mainstay. Right from the beginning we were taught slokas in Sanskrit and many a time we had to sing ourselves and interpret them extempore. But that does not mean we ignored nritta. It was there aplenty in the Swarajathi, Varnam and Tillana. Why, our performances commenced with an elaborate Purvaranga Vidhi, benedictory items — which include many nritta scores. In fact, in our time we opened with a Tattakar introducing an environ for dance with vadhya (Mridanga) and Tala, when the dancer emerged onto the stage." Her own enunciation at the festival, the prayogas to "Sarva Vidya Rupam" made an imposing prelude.

About her impressions on the present day scene, she remarked with a philosophic resignation, "Everything is cut to size for entertainment." "Quite an overdose of nritta is injected into the form to make it palatable to the Pamaras", she quipped. The fast-flowing music, the dazzling nritta intricacies were things unknown in the past. The pace was considerably slow, the expression Satvik, and the Sancharis numerous, never repeating themselves. No dramatisation nor overenacting of emotions. And what a profundity and wealth of ideas she commanded! In the stance "Atha Katamapi Yaamineem vineeya...", she covered the entire night, the havoc it played with the Nayika who was waiting eagerly for her lord and whose failure to turn up turned her into a Khandita. Just a prelude though, what a build-up it made for the Nayika's confrontation with her lord when he did arrive! The sloka and the Ashtapadi "Yahi Madhava, Yahi Keshava" would

remain everfresh in the audience memory.

For all that she stands for and the number of students she has trained, Venkatalakshamma remains the sole repository of the unalloyed Mysore Bani. Her granddaughter Shakuntala who

showed great promise seemed to have given up dancing after marriage. She however teaches at the Mysore University. One only hopes that at least a few of her devoted students who have institutions of their own would carry the torch further.

JUGALBANDI—FINE ARTS OR FARCE ?

By
SUBBUDU

The gimmick has gone on too-long and must stop. The bluff has to be called off. The earlier the better. What is a jugalbandi? It is a musical game of matching of wits by two artistes of equal calibre in well laid formula. While one can understand a jugalbandi between two instrumentalists, each sporting a different instrument in one style, there is no meaning at all in pitching two of them in two different styles as they can ill afford to have a common platform.

Difference in approach

Let me explain. There are marked differences in "attack" and approach in the Hindustani and Carnatic Styles. The major difference is that while in Carnatic music the acceleration of rhythmic pace is arithmetically measured, in Hindustani music it is done gradually not conforming to arithmetic. Again in Carnatic music the retorts in swara-prastharas are to be spontaneous and not by leaving pauses for the Eduppu (on-your-mark) to arrive. And there is something more. The rhythmic system in Carnatic music is very intricate admitting of even vulgar fractions in their execution and added to this is the system of placing the

commencements before, on, after and even between fingers, after the first beat.

There is another handicap in Hindustani music. While the main artiste is negotiating a pattern, the percussionists merely indicate the time cycle and not reproduce it or complement it by other formulas as is done in Carnatic music. In a manner, the two run parallel and geometrically parallel lines do not meet. In recent times however, some Hindustani instrumentalists have evolved a system by which they goad the percussionist to reproduce or provide retorts to their swara posers. This is only jumping half the well.

In the bargain one is left only with a mockery of jugalbandi if Hindustani and Carnatic music are matched on a common platform. They only restress that the twain shall never meet. Only in the Alapana stages, there is scope, for interpreting ragas in both the styles.

In its inception, jugalbandi attracted attention in view of its novelty but as time passed this has worn out. People went with curiosity to witness, their respective idols engaged in battle royal and

came away disillusioned as neither of the artistes engaged could do justice to his style. Styles had to be watered down to accommodate the other lest either was caught on the wrong foot..

There is one more aspect that needs to be stressed. When two stringed instruments, one plucked and one bowed, are pitted in a jugalbandi the result is disastrous as it happened in the case of Lalgudi and Amjad. The Sarod could easily take off and arrive tunelessly and tonelessly on any musical phrasing, electrifyingly; the violin could hardly rise to the occasion. And there was the disadvantage of the basic pitch. The Sarod stood on a high pedestal tonally and the violin had to harp on loose strings.

Mridangist — the worst sufferer

The worst sufferer is the Carnatic percussionist handling the dead Mridangam. A Tabalchi can raise the pitch to 'C' in the second octave, the Mridangist struggles in the first octave and no wonder the former steals the thunder leaving the Mridangist down the aisle. This, despite



the fact that the latter is capable of permuting the most intricate patterns, intermixing the five gathis — (three, four, five, seven and nine) which a Tabalchi can never dream of even comprehending leave alone executing.

I am reminded of a Tamil story in which a musician and a purohit, tired of their own professions, tried to experiment by asking their sons to learn the other's profession. The result was the purohit's son chanted compositions and the Bhagavata's son sang the mantras. In all jugalbandis this is what happens. There cannot be a jugalbandi between volley ball and foot ball though there are common points like the ball itself and the number of players. The styles differ and so also the grammar.

If this tomfoolery is continued, instead of integration there would be disintegration. And may I ask why should the two styles be integrated when they have been evolved into unique ones after thousands of years? Let the emphasis be on appreciation of the styles and not on hybridation.

With
Best Compliments
From



Chamundi Hotel Private Limited

Regd. Office :

THE BANGALORE PALACE,

BANGALORE-560 001.

PHONE NO. : 39800

With
Best Compliments
From



ROYAL INDIA CORPORATION

BOMBAY

Melas in Carnatic & Hindustani Music Systems Part II*

By
S. K. RAJAMANICHARI

During the same period, (i.e., mid-17th century) Srinivas Kavi also mentioned about the Rag being formed out of Mela or That. There are three forms in Thât — Audhav, Shadav and Sampoorana. Till 17th Century there were differences of opinion regarding the number of Melas. Somanatha Kavi for example listed 23 Melas, while Ramamatya said that Melas are 20 and Venkatmakhi in his *Chaturdandi Prakasika* mentioned only 19 melas.

Venkatmakhi further made 72 Mela system on mathematical basis. North Indian Music School, respecting the 72 Mela scheme, have felt that this was not convenient for them. Bhatkhande (19th C) accepted 10 Thâts only as Prasiddha Melas. So, from Lochana Kavi to Bhatkhande Mela-Rag system came into existence in North Indian Music.

During 1763-1769, one book, named *Samgeeth Saaramrit* through Tulaji Rao. Maharaja of Tanjore, made a mention of South Indian Music system and described 110 Janya Ragas through 21 Melas and accepted 72 Melas. Another book *Raga Lakshanam* has given details about 72 Melas and many Ragas derived from these Melas.

In 1913 Mohammed Raja wrote "*Nag-maatausaphi*" and accepted Bilaval as Suddha Thât. While doing research on Prachalit Raga-Ragini Method, he formed his own 'Math' and divided 6 Ragas into 35 Raginis.

Another Maharaja, Sarvai Pratapsingh of Jaipur, (1886-1904) called great musicians, held detailed discussions and wrote *Samgeetha Saar* accepting Bilaval only as Suddha Thât.

While in North India, musicians started on new ways of Raga 'vargikaran', South India became a great centre for music with Saint-composers like Tyagaraja, Syama Sastri and Muthuswamy Dikshitar, spreading its greatness. In the transitional period, Bengali Vidwans like Raja Surendra Mohan Tagore still justified Raga-Ragini Paddati and wrote the book "*Universal History of Music*". During 1900 and 1950, two great musicologists, namely, Vishnu Narayan Bhatkhande and Vishnu Digambar Paluskar, did a lot to sustain "*Samgeetha Kala*". Sri Bhatkhande accepted Bilaval as Suddha Thât and also the Thât system of Venkatmakhi but took only 10 as Prasiddha Melas and classified many Ragas from them. The same time, in Bengal, Sri Rabindranath Tagore using the old Raga-Ragini system's Swara Samudayas as Melas, undertook creative experiments and started Ravindra Samgeetha.

Coming back to Venkatmakhi : While Venkatmakhi's "*Chaturdandi Prakasika*" was gaining momentum in South, Ahobala Kavi's *Samgeetha Pariljat* (1650) had become highly appreciative in North. This Pundit measuring different lengths of Veena strings, established Suddha and Vikrit Swaras. He had also accepted like Lochana Kavi, the present Kapi as

*Part I was published in the October '86 issue.

Suddha That. He had mentioned to Suddha and Vikrit swaras. Ragas were not classified on the basis of Melas but casually mentioned the word That.

In 1660, Venkatmakhi calculated 72 Melas out of 12 Swaras of Saptak mathematically and said that one That can derive 161 Ragas. He had earlier mentioned 19 Melas and from these That's, 12 Ragas were derived.

Somanath's Raga Vibodh (1610) described many veenas and classified Janaka-Janya System. He established 7 Suddha Swaras in 22 Srutis and later mentioned 15 Vikrit Swaras also. 75 Janya Ragas were classified among 23 Melas. Even now, many Ragas of the present time are similar to these Ragas.

During Jehangir's time Damodar Pandit (1729) wrote his famous *Sangeetha Darpan*. There is a description of Suddha, Chayalaga and Samkirna (Matanga's matham) and Raga-Ragini system (Siva Matha anusar). Ragas were classified according to time and season.

Phava Bhattu (1674), the author of the three books, Anoop, Vilas, Anupankush and Anoop Samgeeth Ratnakar, is another writer of South Indian Music. His Suddha That was Mukhari. All Ragas were divided among 20 Melas. From 22 Srutis, he mentioned 42 Swaras' names and 70 Ragas.

"Ramamatya and Somanatha recognis ed more than five Vikrit Swaras," Sri R. Rangaramanuja Ayangar recorded. "But Venkatmakhi stopped with five : Ex : Sadharana and Antara Gandharas, Varali Madhyama and Kaisiki and Kakali Nishadas. Varali Madhyama stood on 3rd Sruti of Panchama whereas the Teevratama Madhyama of Raga Vibodh was one Sruti lower. So, there were two varieties of

what we term Prati Madhyama at present. Suddha was for Rishabha, Gandhara and Dhaivata, while his Pancha sruti Rishabha was the same as Suddha Gandhara and his Panchasruti Dhaivata was the same as Suddha Nishada. Sadharana Gandhara was one Sruti higher than Sudha Gandhara and Kaisiki Nishada was one Sruti higher than Suddha Nishada. The Suddha and Vikrita Swara sthanas were thus established as twelve in all." Of these Shadja, Panchama, Trisruti Rishabha, and Trisruti Dhaivata were constant. Madhyama was of two varieties, Suddha and Varali.

R G D N fell into 3 groups : 1. Dvisruti, Trisruti, Shatsruti Rishabha, 2. Suddha, Sadharana, and Antara Gandhara, 3. Dvisruti, Trisruti, and Shatsruti Dhaivata, 1. Suddha, Kaisiki and Kakali Nishada. This new classification brought about more and more confusion. "The dual role of Swaras, duplication of names, arose for impracticable, demoted melodic values. . . . Under the new scheme, Trisruti Rishabha was also Suddha Gandhara. Sadharana Gandhara figured as Shatsruti Rishabha in Vivadi combinations. Trisruti Dhaivata was rechristened as Suddha Nishada and Kaisiki Nishada was used as Shatsruti Dhaivata (?) For all his pretensions, regarding the 72 Melakarta Chart, Venkatamakhi listed not more than 19."

1. Mukhari — Suddha Samagana Saptaka, also as Sri Raga, equivalent to Kharahara Priya or Bhairavi.
2. Samavarali — (like Gauri Manohari).
3. Bhoopala
4. Hejjaji
5. Vasantha Bhairavi
6. Gawla
7. Bhairavi
8. Ahari

9. Sri Raga
10. Kambhodi
11. Sankarabharanam
12. Samanta
13. Desakshi
14. Nata
15. Suddha Varali
16. Pantuvarali
17. Suddha Ramakriya
18. Kalyani
19. Simharva.

"The 72 Melakarta scheme which was the product of his creative urge is a honey-comb cabinet to provide a niche for all Ragas, past, present and future". The twelve swaras in the Octave command universal acceptance. Only, Swaras were given dual names to make them 16, to be useful for 72 Melas. Thus the names of Swaras were:

Ra, Ri, Ru,
Ga, Gi, Gu,
Ma, Mi,
Dha, Dhi, Dhu,
Na, Ni, Nu.

Out of the 72 Melas, the first 36 had Suddha Madhyama and the other 36 Prati Madhyama. The former group was known as Poorva Melas and the latter Uttara Melas. There were 12 groups or Chakras of six Melas each.

Venkatamakhi's 19 Melas were not to be found "intact" among the 72. Some of them turned out to be not Melas, but only Janyas. Out of the 72 Melas, "32 Melas conform to the basic principles of Melody and norm". "The 40 Melas could not be deemed Saptakas. . . . A Vivadi Swara Mela stood as SRRMP D D S. The second R and D could not be called G and N. . . ." by an arbitrary flow. It made discordant relations and debarred

Gamaka and hindered flow of melody. Vivadi scales do not have regular notes and are neither true, balanced or symmetrical."

"The table on the whole represents a very important landmark in Raga classification". It is definite and complete. It gives a clear idea of Karla and Janya Ragas. "It opened the way for scientific composition for Varna, Kriti, Javali, Swarajati, Tillana etc.," and for "patterns of composition that have enriched Carnatic Music and added immeasurably to its uniqueness." "The best tribute to the Melakarta Chart is the ceaseless attempts since 1910 to incorporate it in Hindustani Music," in the teeth of relentless opposition from hide-bound conservatism.

The names of the Chakras are suggestive of their serial number.

1st Chakra — Indu (one Moon)

2nd " — Netra (two eyes)

3rd " — Agni (Tretagni)

4th " — Veda (four Vedas)

5th " — Bana (Manmatha's arrows — Jasmine, red lotus, blue lotus, mango & Asoka)

6th Chakra — Ritu (Six seasons: Spring, Summer, Monsoon, Cold, Winter and Autumn)

7th Chakra — Rishi (Atri, Bhrgu, Kutsa, Vasishtha, Gautama, Kashyapa and Angiras)

8th Chakra — Vasu (Water, the pole, moon, earth, fire, wind, twilight and dawn).

9th Chakra — Brahma (Nine Brahmas)

10th Chakra — Disi (N, E, S, W, NE, SE, SW, NW)

11th Chakra — Rudra (Ekadasa Rudras)

Growing children need Complan

Only Complan has 23 vital foods they need every day.

Children normally complete most of their growth by the age of 15 or 16.

Proteins are the nutrients which directly contribute to growth. That's why your children need COMPLAN — now. COMPLAN has the best protein — milk protein (20%). It also contains 22 other vital foods.

COMPLAN is available in delicious flavours.

23 vital foods in planned proportions

Protein	Riboflavin
Fat	Nicotinamide
Carbohydrate	Calcium
Calcium	Pantothenic
Phosphorus	Choline
Selenium	Pyridoxine (B6)
Chloride (As Cl)	Vitamin B12
Potassium	Folic Acid
Iodine	Vitamin C
Vitamin A	Vitamin D
Vitamin B1	Vitamin E
	Vitamin K

No need to add milk.

Complan complete planned food

12th Chakra — Aditya (Twelve Suns)
Katapayadi Samkhya is an ancient Hindu device of "Vararuchi" applied to fix up the serial numbers of the Melas.

Kadi Nava — Ka, Kha, ga, gha, Jna, cha, chcha, Ja, Jha, Gna.

Tadi Nava — ta, tha, da, dha, na, tha, ththa, da, dha, na.

Padi Pancha — Pa, Pha, Ba, bha, ma, Yadhyashta — Ya, ra, la, va, sa, sha, sa, ha.

The letter N signifies zero. Reverse the numbers of the first two syllables of the Raga you get its serial number in the Melakarta Scheme. "Venkatamakhi's 19 Melas have no link with Katapayadi Samkhya."

The table of "72 Melakartas" is given separately.

What were the rules for Mela?

1. Combination and group of Suddha and Vikrit swaras form That.
2. In one Saptak, there should be 7.
3. They should be in order and sam poorna.
4. They are in Arohi style.
5. Eka Jati swaras are used.
6. In Mela, one swara's two forms, Komal and Tivr, can come side by side like Ra, Ri, Ri, Ru, ga, gi, gi, gu, da, di, di, du, na, ni, ni, nu.
7. There is no Ranjakata or Madhurata
8. To find out the Mela, Prasiddha Raga's names are given.
9. Vadi and Samvadi relationship between Purvanga and Uttaranga is necessary. Consonance is a must between swaras of a Mela or saptak

In North Indian Music system, the fifth rule namely "Eka Jati swaras can be used in Saptak." does not apply. They have taken only 12 swaras in an

octave. They have given more importance to the 9th rule namely "Samvadtva between Purvanga and Uttaranga," which does not occur in Vivadi Melas. Considering these rule of That and the 12 swaras of an octave, we get 12 Melas in North Indian Music.

Purvanga	Uttaranga
Sa, re re ga ga ma	Pa da da ni ni Sa

Combination of the Suddha and Vikrit swaras make 32 Melas. Here Re, ga, da, ni mean Komal. The 32 Melas in Suddha in North Indian Music.

16 Suddha Madhyamam Melas

- | | |
|-----------------|----------|
| 1. Sa, re ga ma | Pa da ni |
| 2. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 3. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 4. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 5. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 6. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 7. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 8. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 9. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 10. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 11. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 12. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 13. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 14. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 15. Sa re ga ma | Pa da ni |
| 16. Sa re ga ma | Pa da ni |

By changing the Madhyam into M Tivra one gets 16 more Melas

The equivalents of all these That's in South Indian scheme with their serial numbers are :

16 Suddha Madhyama Melas

1. Hanumatodi — 8
2. Mayamalavagawla — 15

3. Nataka Priya — 10
4. Gaurimanohari — 23
5. Akulabharanam — 11
6. Mayamalavagaula — 15
7. Chakravakam — 16
8. Suryakantam — 17
9. Nata Bhairavi — 20
10. Kharahara Priya — 22
11. Gaurimanohari — 23
12. Chakravakam — 23
13. Sarasangi — 27
14. Harikambhoji — 28
15. Dheera Sankarabharanam — 29

15. Vachaspati — 64
16. Mechakalyani — 65

Out of these 32 Melas, Hindustani musicians from the time of Bhatkhande accepted 10 Thats as Prasiddha Melas.

1. Yaman — Sa re ga ma Pa da ni sa (Mechakalyani — 65)
2. Bilaval — Sa re ga ma Pa da ni sa (Sankarabharanam — 29)
3. Khamaz — Sa re ga ma Pa da ni sa (Harikambhoji — 28)
4. Bhairav — Sa re ga ma Pa da ni sa (Mayamalavagaula — 15)
5. Purvi — Sa re ga ma Pa da ni sa (Kamavardhani — 51)
6. Marwa — Sa re ga ma Pa da ni sa (Gamana Srama — 53)
7. Kapi — Sa re ga ma Pa da ni sa (Kharahara Priya — 22)
8. Asaveri — Sa re ga ma Pa da ni sa (Nata Bhairavi — 20)
9. Bhairavi — Sa re ga ma Pa da ni sa (Hanmattodi — 8)
10. Todi — Sa re ga ma Pa da ni sa (Subha Pantuvarali — 45)

(Table Follows)

16 Prati or Tivra Madhyama Melas

1. Bhava Priya — 44
2. Subha Pantuvarali — 45
3. Shadvidha Margini — 46
4. Suvarnangi — 47
5. Vananarayani — 50
6. Kamavardhani — 51
7. Rama Priya — 52
8. Gamana Srama — 53
9. Shanmukha Priya — 56
10. Simhandra Madhyama — 57
11. Hemavathi — 58
12. Dharmavathi — 59
13. Rishabha Priya — 62
14. Lantangi — 63

VENKATAMAKHI'S 72 MELAKARTA SCHEME (Brahma Melakarta)

Suddha Madhyama Melas

Old name	New name
1. Kanakangi	1 to 6)
Kanakangi	1 to 6)
2. Phenadyuti	1 to 6)
Ratnangi	1 to 6)
3. Ganasamavara	1 to 6)
Ganamoorthy	1 to 6)
4. Bhanumati	1 to 6)
Vanaspati	1 to 6)
5. Manoranjani	1 to 6)
Manavati	1 to 6)
6. Lenukeri	1 to 6)
Panaroopi	1 to 6)

Prati Madhyama Melas

Old name	New name
7. Sougandhini	7 to 12)
Salagan	7 to 12)
8. Jagannobhanam	7 to 12)
Jalaaranaya	7 to 12)
9. Bhairavali	7 to 12)
Bhairavali	7 to 12)
10. Nabhinani	7 to 12)
Navanetha	7 to 12)
11. Kumbhini	7 to 12)
Pavani	7 to 12)
12. Ravi Kirva	7 to 12)
Raghupriya	7 to 12)

NETRA (7 to 12)

Old name	New name
13. Geeravani	13 to 18)
Gasambodhi	13 to 18)
14. Sevani	13 to 18)
Bhavapriya	13 to 18)
15. Sivapantuvarali	13 to 18)
Sudhantuvavali	13 to 18)
16. Shavaraia	13 to 18)
Shadyullamangini	13 to 18)
17. Sowaseta	13 to 18)
Suvarnangi	13 to 18)
18. Lenukeri	13 to 18)
Panaroopi	13 to 18)

"Take a music-bath once or twice a week for a few Seasons, and you will find that it is to the Soul what the water-bath is to the body."

— Oliver Wendell Holmes

VENKATAMAKHITS 72 MELAKARTTA SCHEME (Brahma Melakarta)

Old name New name	Suddha Madhyama Melas		Prati Madhyama Melas		Swaras
AGNI (13 to 18)	13. Geyahojjuju Gayakapriya		49. Dhalaggo Dhavalambari	Re-gu	Dha-na
	14. Vativasantabhairavi Vakulaabharanam		50. Nanadisi		Dha-ni
	15. Mayamalavagaula	BRADHVA (49 to 54)	51. Namanarayani Kasimakriya		Dha-nu
	16. Toyavegavahini Chakravakam		52. Ramananohari Ranapriya		Dhi-ni
	17. Chaayavati Suryakantam		53. Ganakakiya Gananasrama		Dhi-nu
VEDA (19 to 24)	18. Jayasudhamalini Haatakambari		54. Vansavati Visvambari		Dhu-nu
	19. Jlanakarabhra- mari		55. Shyamala Shyamalangi	Ri-gi	Dha-na
	20. Jhankaradhwani Rectigowla		56. Chamara Shannukhapriya		Dha-ni
	21. Kiranavali Keeravani	(55 to 60) DISI	57. Sumadhyuti Simhendramadhyamam		Dha-nu
	22. Sri Kharaharapriya		58. Desimharava Hemavathi		"

23. Gowrivelavali Gowrimanohari		59. Dhamavathi Dharmavathi		Dhi-ni
24. Veeravanta Varunapriya		60. Nishada Nectimati		Dhi-nu
				Dhu-nu

VENKATAMAKHITS 72 MELAKARTTA SCHEME (Brahma Melakarta)

Old name New name	Suddha Madhyama Melas		Prati Madhyama Melas		Swaras
BANA (25 to 30)	25. Saravathi Mararanjani		61. Kuntala Kantamani	Re-gu	Dha-na
	26. Tarangini Charukesi		62. Ratipriya Rishabhapriya		Dha-ni
	27. Sowrasena Sarasangi	RUDRA (61 to 66)	63. Geetapriya Latangi		Dha-nu
	28. Harikedaragawla Harikambhoji		64. Bhooshavati Vachaspati		Dhi-ni
	29. Dheera Sankarabararanamu Dheera		65. Santakalyani Mechakalyani		Dhi-nu
RI TU (31 to 36)	30. Nagaabharanam Naganandini		66. Chaturangini Chitraambari		Dhu-nu
	31. Kalavati Yagapriya		67. Santanambari Sachantira	Re-gu	Dha-na
	32. Ratnachoodamani Ratnavardhani		68. Dyoti Dyotswaroopini		Dha-ni
	33. Gangatarangini Gangavabooshani		69. Dhootapanchamani Dhootvardhani		Dha-nu
	34. Bhogachayanata Vadadheswari	ADITYA (67 to 72)	70. Naganani Nagikalusharani		Dhu-nu

35. Suddha Suddhasakshi		71. Kamkara Kamsalai		Dhu-nu
36. Chakrapani Chakrapani		72. Kamkari Kamkariya		Dhu-nu

SRI SHANMUKHANANDA FINE ARTS & SANGEETHA SABHA (Regd.)

BOMBAY-400 022.

MANAGING COMMITTEE FOR THE YEAR 1986-87

President

Dr. V. Subramanian

Vice Presidents

Shri S. Seshadri

Shri P. S. Subramaniam

Hon. Secretaries

Shri K. S. S. Mani

Shri T. N. Swaminathan

Hon. Treasurer

Shri E. R. R. Chari

Members :

Shri S. Ananthasethan

Shri Jayaram Mani

Shri A. Kandaswamy

Shri K. S. Krishnan

Shri R. Muthuswamy

Shri J. D. Rajan

Shri R. R. Rao

Shri A. R. Sourirajan

Shri V. Unnathan

Shri S. Viswanathan

BOARD OF TRUSTEES

Chairman

Dr. V. Subramanian

Hon. Secretary

Shri V. Krishnamachari

Vice-Chairman

Shri N. V. Iyer

Hon. Treasurer

Shri R. Jayashankar

TRUSTEES

Shri S. Ananthasethan

Shri B. N. S. Krishna

Shri Jayaram Mani

Shri P. R. Krishnamurthy

Shri M. Parameswaran

Shri V. Unnathan

With
Best Compliments
From



INDIAN STEEL & ALLIED INDUSTRIES

(Manufacturers of L.P.G. Valves & Regulators)

Office :

1213, MAKER CHAMBER V.

221, NARIMAN POINT.

BOMBAY-400 021.

Tel. No. : 225687/240494

Factory :

D-74, MIDC ESTATE,

C ROAD, SATPUR.

NASIK 7

Tel. No. : 30385

With Best Compliments
From



PURE HELIUM INDIA PVT. LTD.

Manufacturers, Exporters and Suppliers of :

HIGH PURITY HELIUM, DIVING AND SPECIALITY GASES

906, DALAMAL TOWER, 211, NARIMAN POINT,

BOMBAY-400 021.

TEL. : 221817

TELEX : 011-2424 PHIL IN

CABLE : PUREHELIUM

Japanese Music and Karnatak Music

— A Comparative Study of the Tone System

By

TAKAKO INOUE

(M.A. Part I in Karnatak Music Faculty of Music and Fine Arts, University of Delhi.)

Japan had been isolated from other countries for a long time owing to geographical, historical and political reasons, since Japan is a group of islands surrounded by sea and politically it was under feudal lords. Japanese have no experience of being conquered and ruled by any other countries for long durations. As a result, there was very little cultural influence from the other countries and they could develop their own culture to express the national character.

Historical development

The oldest music which still remains unchanged as the primal form is "Gagaku" which is the court music imported from China 1400 years ago. (But it has already disappeared in China). The notation books and the instruments produced by specialists and kept under the care of Imperial Household Agency are available even today.

With the introduction of Buddhism, "Shomyo" (Buddhist Chant) was brought from China in the 6th century A.D. "Shomyo" is the ancient sacred music comparable to "Saman Chant" in Indian music. It has been preserved by the Buddhist monks in the temples.

Based upon these imported music from China, Japanese started creating their own musical tradition. One of them is the dance drama called "Noh" performed with masks. "Noh" has its origin in the

technique of voice-production and the method of musically narrating the stories.

Following the period of the civil strife (battles raged everywhere from 15th to 17th century A.D.), Japan remained isolated from the rest of the world nearly for 250 years from 17th to 19th century A.D. It was actually during this 'feudal' period that the typical, traditional and the most characteristic music of Japan was developed.

Narrative Music

The traditional music in this period could be divided into two categories. One is "Katarimono" (narrative music) and the other "Utaimono" (chanting music). "Katarimono" can be compared to Harikatha and "Utaimono" to Kriti in South Indian Music.

"Jyoruri" is one fine example of "Katarimono" telling the story with music and playing the drama by puppet theatre. The story, sung by only one singer resembles Harikatha.

"Kabuki" is the dance drama including a variety of "Utaimono" music, performed in the theatre. But later on music in "Kabuki" acquired an independent status. Separated from the drama it has been independently performed, sometimes as stage music and sometimes as chamber music.

But among the Japanese traditional music, "Minyo" (folk song) has the most representative character of Japanese music, since we can find all the tone system influenced from the Japanese music mentioned earlier in "Minyo" and use the same kind of master instruments of the others like "Shamisen" (3 stringed, plucked instrument) "Shakuhachi" (wind instrument made of bamboo) and so on.

It is rather difficult to comprehend traditional Japanese music, because there is no standardised or uniform notation, tone system, or method of voice-production. Custodians of every branch have been very possessive and never allowed mixing with any other branch. This system is very much similar to the tradition of Hindustani music where Dhrupad singers never sing Khayal. But in Carnatic music Pallavi vidwan has to be able to sing Kirtana also.

Wider Canvas

Only after the Meiji era (1868) Japan started to 'import' the knowledge of Western culture positively. This resulted in big differences between traditional music and modern music. But fortunately it has not destroyed the traditional style and has only given it a wider canvas. People are now getting more and more interested in traditional music.

Tone system of Japanese traditional music

Like in Indian music, basically Japanese traditional music is multiphonic. Melodic expression is the most important factor and vocal music has been developed more than instrumental music. How to express the sahitya in which emotional varieties are shown, has been developed along with music. This point is totally different from Western music

but is similar to Indian and other Asian music.

Notes of Japanese traditional music are mainly diatonic (as in the 12 swarasthanas) and scales are mainly pentatonic which we can find in Karnatak music also. (Audava — Audava raga).

According to the late Prof. Fumio Koizumi, Tokyo National University of Fine Arts and Music, (a distinguished ethnomusicologist, well-known all over the world) who had systematized the Japanese traditional music in the most practical method, scales of Japanese traditional music consist of 4 kinds of Tetrachords as follows

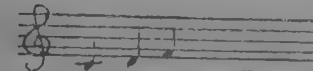
4 Tetrachords (scale embracing the interval of a perfect 4th — the interval of Shadja and Suddha Madhyama) in Japanese traditional music :

- (1) Tetrachord of "Miyakobushi" (melody from urban area)



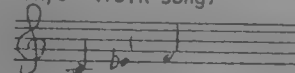
Besides Shadja and Suddha Madhyama, Suddha Rishabha is taken.

- (2) Tetrachord of "Ritsu" (Scale Imported from China like "Gagaku" and "Shyomyō").



Besides Shadja and Suddha Madhyama, Chatusruti Rishabha is taken.

- (3) Tetrachord of "Minyo" (folk song)



Besides Shadja and Suddha Madhyama, Sadharana Gandhara is taken.

- (4) Tetrachord of "Ryūkyū" (Scale from Southern Islands like "Okinawa")



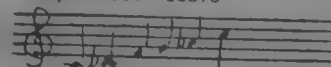
Besides Shadja and Suddha Madhyama, Antara Gandhara is taken.

Formation of Japanese Traditional Scales :

Any two Tetrachords are combined with an interval of two swarasthanas and formed into a pentatonic scale.

(Typical scales)

- (1) "Miyakobushi" scale



The combination of 2 tetrachords of "Miyakobushi".

Office : 4934233, 4934141

Factory : 5612919

ARUNODAY STEEL INDUSTRIES

STRUCTURAL ENGINEERS & CONTRACTORS

FABRICATORS & ERECTORS OF STEEL & STRUCTURALS
STORAGE & TRANSPORTATION TANKS, PIPE LINES CHIMNEYS,
PRESSURE VESSELS AND AUTO BODY BUILDERS ETC.

Registered Office :

3, "Ready Money", 2nd Floor,
777, Dr. Ambedkar Road,
Worli Naka, Bombay-400 018

Factory :

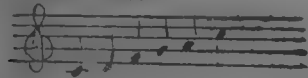
Behind Krishna Woollen Mills,
Agra Road, Bhandup,
Bombay-400 078.

Notes in the scale are corresponded to following ragas in Karnatak music listed in "Ragapravaham" by Dr. M. N. Dhandapani and Dr. D. Pattammal.

- a. Latantapriya (derived from 1st Mela Kanakangi)
ref. "Sangeetha Swara Prasthara Saragam" by Nathamuni Pandithar
- b. Nisakaran (derived from 8th Mela Hanumanthodi)
ref. "Sangeetha Raga Kadal" by Mahadevan
- c. Hamsa Varidhi (derived from 13th Mela Gayakapriya)
(ref. "South Indian Music Series" by P. Sambamoorthi)
- d. Hamsa (derived from 15th Mela Mayamalavagaula)
ref. "Palai Yazhi" by K. M. Sundaram "Gunakree" (Bhairav That) in Hindustani Music.

In "Miyakobusi" scale, anya swaras also occur, particularly the note corresponding to Kaisiki Nishada is often taken instead of Suddha Dhaivata like the liberty taken in Hindustani music.

(2) "Ritsu" scale



The combination of 2 tetrachords of "Ritsu" correspond to "Suddha Saveri" in Karnatak music. This is the imported scale.

Durga (Bilaval That) in Hindustani music

There is a Murchhana scale of "Ritsu" called "Ryo" scale corresponding to

"Mohanam" in Karnatak music which has been heard in either ancient time or modern time.

(3) "Minyo" Scale



The combination of 2 tetrachords of "Minyo" correspond to "Suddha Dhanvasi" in Karnataka music. It is the most characteristic scale to express the Japanese nature.

"Dhani" (Kafi That) in Hindustani music.

(4) "Ryūkyū" Scale



The combination of 2 tetrachords of "Ryūkyū".

Notes in this scale are corresponded to following ragas in Karnatak music listed in "Ragapravaham" by Dr. M. N. Dhandapani and Dr. D. Pattammal.

- a. Vedanda Gamana (derived from 29th Mela Dhirashankarabharana)
ref. "Sangeetha Swara Prasthara Saragam" by Nathamuni Pandithar.
- b. Gambhira Nata (derived from 36th Mela Chalanata)
Ref. Ibid.

"Tilang" (Khamaj That) in Hindustani music resembles this scale but in avarohana Kaisiki Nishada (Komal Ni) is taken instead of Kakali Nishada.

Melodic Development of Japanese Traditional Music

Japanese traditional music has been developed particularly in the melodic phrases like Indian music. We can find traces of "Gamaka" of Karnatak music in Japanese traditional music. "Kobusi" is a good example to illustrate it. "Kobusi" is the small melody to adorn the

particular note used, the special technique of the voice-production which can be found specially in "Minyo". It sounds sometimes like "Kampita" and sometimes like "Jaru" also.

Besides "Kobusi", we can find some other characteristic features in voice-production and the expression of melody through appropriate melody.

Cultural Scene in Karnataka

By
T. B. NARASIMACHAR

The Star attraction for the Sep-Nov. Quarter, which took the Cultural buff by storm, was of course the ambitiously planned All India cultural festival organised by the recently established South Zone Cultural Centre based in Tanjavur. But first things first.

The authorities of the ancient Sri Venugopalakrishnaswamy Temple in Malleswaram extension, Bangalore, celebrated Sri Krishna Jayanthi, with a week-long music festival before the deity in the 'Sanctum Sanctorum', in which leading artistes participated. Notable was the inaugural programme by young scions of three famous musical families. Lalgudi Vijayalakshmi, Jayaraman's daughter (violin), Mala, Sikkil Sisters' daughter (flute) and Jayanthi Radhakrishnan, Lalgudi's niece (veena), formed a successful instrumental trio and captivated the audience.

Nritya Navaratri

The Government of Karnataka has built another venue for cultural activities in Bangalore. Though built on the mo-

del of the older Ravindra Kalakshetra, its location and environment make it rather disconcerting. Perhaps to popularise the Bangaloreans with a name named 'Guru Nanak Bhavan', on Millers Tank Road, the Government organised a 9-night dance festival entitled 'Nritya Navaratri' was organised for the second successive year during the first week of October. The attendance picked up only gradually, though it was open to all. The organisers Viswadevadasa used their way to make it a success. Each day two Gurus presented their young students, some new, others familiar. Their enthusiasm and sparkle were boundless but the impact varied from day to day according to their individual talent and stage experience. The festival enabled many little-known dancers to perform before a sympathetic audience. In fact, pupils from 18 dance institutions participated in this festival. As a sop to the current thinking, Karnataka's native folk dance 'Karadi Majalu' was presented on the concluding evening. While Bharatha Natyam provided the mainstay, Mohini Attam and Kuchipudi too were billed. In keeping with the

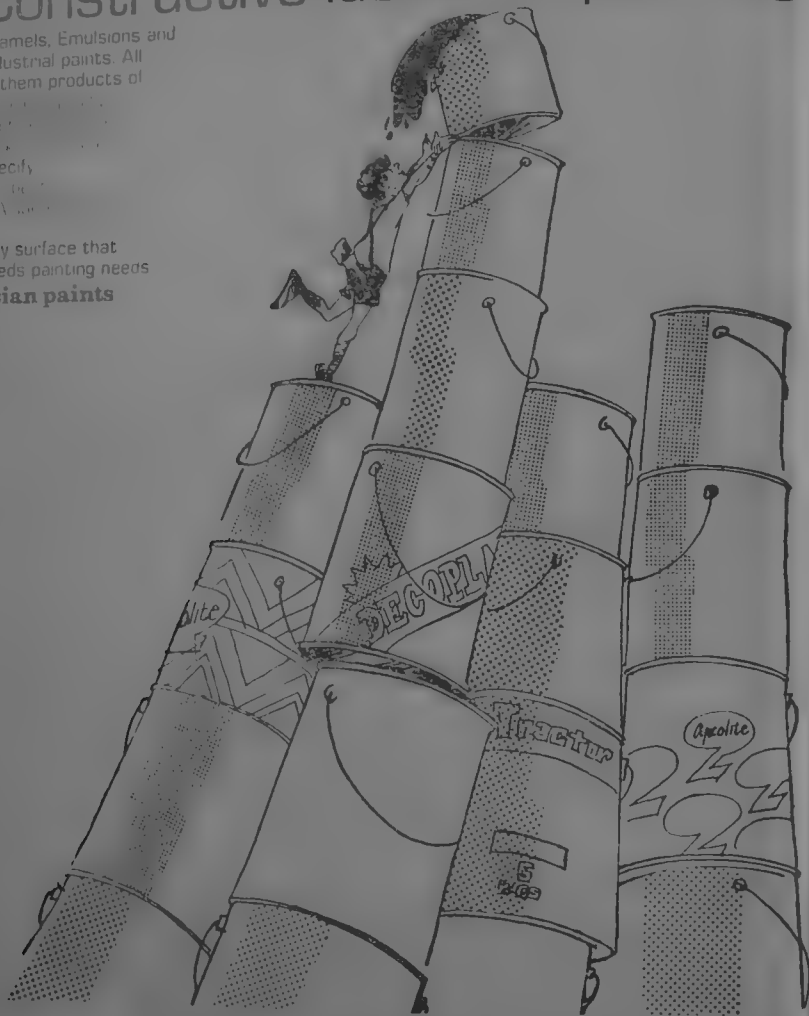
Enamels, Emulsions and Industrial paints. All of them products of Asian Paints. They have a special formula for these needs.

Constructive ideas for painting!

Enamels, Emulsions and Industrial paints. All of them products of Asian Paints.

Asian Paints specify the best quality of paint for every surface.

Any surface that needs painting needs Asian paints



spirit of the 'Navrathri' festival, Kalidasa's delightful eulogy to the Mother Goddess. — "Shamala Dandaka" — and "Mahishasuramardhini" canticles (Aigiri-Nandini") found favour with most performers, along with kritis which glorified Parasakthi, the destroyer of Evil and protector of Devotees.

Music Conference

For the second time in 18 years the Bangalore Gayana Samaja chose an eminent scholar - musicologist Dr. R. Satyanarayana to preside over the 18th annual conference and music festival. In the 8-day conference academic sessions took place for 6 days. The subjects for discussion did not provide much variety. Evolution of Carnatic music was the subject of an analytical talk by Dr. Satyanarayana who traced the classification of Indian music into Hindustani and Carnatic on the basis of the forms which came into vogue in the North and South respectively, though the basic rules were common. The term Carnatic music was first used by V. N. Bhatkande, the eminent scholar, in dealing with the subject of Hindustani music in his book which adumbrated the 10 Thats, etc. The speaker claimed that the contribution of Kannadigas to the growth of Carnatic music is as high as 80 per cent. He elaborately dealt with the growth of Carnatic music to its present form, during the pre and post Trinity periods.

T. S. Satyavathi, a young scholar-musician gave a purposeful lecture-demonstration on the musical excellence in the compositions of Syama Sastri with reference to Bhava, Raga and Tala. Sastri's absolute devotion to the mother Goddess as 'Suprema Genus' and 'Sui Generis' in different forms and names were reflected in the emotional appeal he invested in

his more than 45 kritis available to us. The vilamba kala technique he invariably adopted fully brought out the nuances of each raga. To substantiate this, Satyavathi sang excerpts from the kritis in the ragas Kalyani, Todi, Sankarabharana and Ahiri, etc., laying stress on the meaningful Sangathis and Saucharias. The laudness in the structure of each kriti, proved the need for 'Laya Gyana' on the part of the singer. In conclusion Satyavathi said that while Sastri's compositions are difficult for the singer to render, the audience can easily appreciate and enjoy the emotional appeal of each kriti.

Dr. H. K. Ranganath, an authority on Theatre spoke on "Theatre Music in Karnataka". He pointed out that in the past stage performances, as we know them, did not exist, though there is a reference to 'Nataka Shala' in a Kannada literary work of the 11th century. Yakshagana, Daddata and Sannata were some of the original forms of Drama in Karnataka, which are surviving to date in the rural parts. He referred to the mutual influence the stage plays of Karnataka and Maharashtra had in music. While they retained the tunes, lyrics were substituted in the respective languages. The present day format of Drama began to take shape during the close of the 19th century, and gradually developed by a shift of accent on the Music, the players, the Directors and now the stage technique.

Veteran vocalist Sangita Bhooshanam M. A. Narasimhaiah spoke on "The Musical excellence of Thyagaraja. He remarked that though the Trinity heralded the golden age of Carnatic music, Thyagaraja occupied a pre-eminent stature for incorporating in his compositions, the best aspects of the genius of the other two along with his own brilliance and using the largest number of Ragas and Talas. The

speaker sang excerpts from a very large number of kritis of the saint to illustrate his recourse to the subtleties of Sahitya and Raga Bhava. He also made out that chords of music would be used most by the great Raga-dome, but by merely listening, the tunes of bhajans in each raga instead of depending upon a knowledge of the scale of the raga.

Vaggeyakara Vasudevachar

"Mysore Vasudevachar had inherited the most valuable musical expertise, as the principal disciple of Patnam Subrahmanya Vaidya" said his grandson S. Krishnamurthi, (Retd. Station Director of A. I. R., Bangalore.) "His contribution to the development of Carnatic music, both as a vocalist and a Vaggeyakara followed the Tyagaraja tradition. He embellished his profound scholarship with rich musical temperament and imagination. He specialised in Tanam singing technique in Madhyama kala." Krishnamurthi brought to light some unpublished compositions of the Acharya, and presented through students, some kritis not much in vogue.

"Laya Vinyasa in Apoorva Talas including Chanda Tala" was the subject of a talk by B. M. Sundaram of the Pondicherry Akashwani. Improvisation with sola syllables on percussion instruments was the speciality of South Indian music of pre-Tyagaraja days. Taval, the percussion accompaniment to Nagaswaram, saw many stalwarts indulge in elaborate rhythmic exercises, lasting sometimes for hours on end, as these were conducted in open-air, mainly during temple festivals. They also introduced the 72 Mela Talas to counter the 72 Mela Ragas. By way of illustration he played some recordings of the late Nachiarkoil Raghava

Pillay, a master-exponent of Taval of yesteryears and disciple of the legendary Needamangalam Meenakshisundaram Pillay, whose son the speaker was.

S. Rajagopala Iyer, an 84-year old retired post master, who had once been accompanied by Palghat Mani Iyer presented a paper on "Structural formulae in Tala calculations" with the aid of his son Murthi, a mridangist. While his sisters sang the theme songs, he played on the mridangam to illustrate the formulae, to help young percussionists in the calculation of the point of commencement and basis of improvisation of rhythmic pattern and intervening passages in arriving at the precise point of Graha in any tala set-up.

Dr. S. Ramanathan gave an illustrated talk on the evolution of the Raga system in our music. He explained the meaning of 'Raga' as that which is intended to please and attract. He quoted profusely from ancient texts, particularly from pre-Christian era works like the "Tholkapiyam". Raga Moorchana was generally derived by modal shift of 'Tonic'. He traced the evolution of ragas through the early centuries with particular reference to Tamil literature contained in Thevaram and Divya Prabhandams. In conclusion he referred to the 72 mela system formulated by Venkatamakhi in his magnum opus *Chaturdandi Prakasika* as the basis of contemporary musical knowledge.

Veena — the Mysore Bani

Dr. V. Doraswami Iyengar gave a concise Lec-Dem on the characteristics of Veena and the styles particularly prevalent in the Mysore region. He pointed out that one can fix the starting point to

the styles which came into vogue during the halcyon days of the titans-Seshanna and Bakshi Subbanna and are still holding sway. He explained and distinguished between the Andhra, and the Tanjore styles of Veena play. To illustrate the Mysore style he played a few compositions of Veena Seshanna.

Smt. R. Vedavalli of Madras gave an illustrated talk on 'Tanam singing' tradition, which she learnt from her Guru late Mudikondan Venkatarama Iyer. She pointed out that Tanam came into vogue as another form of swara prasthara by using the syllables 'A-Nam-Tam' (name of Vishnu). She illustrated its use in vocal music and in veena play and sang the Tana-based structure in the Charanas of Tyagaraja's Pancharatna Kritis and in Dikshitar's kritis. It was an educative and interesting session. There was a lecture demonstration by Smt. Lalitha Srinivasan of Nupra dance school, about the existence of Suladi Pravesha Nritya in earlier days. Trivandrum R. S. Mani gave a talk on the technique of Raga singing pointing out the 'Do's & Don'ts'.

Now to the 'Star programme. Entitled, 'Dakshini', it got up to coincide with the two-day 'SAARC' meet in Bangalore, during the middle of November. If it is to be judged by the magnitude of the money spent on it, the star performers participating in it, the number of other artistes, the variety of art forms present-

ed, the unprecedented crowds at some of the venues where stalwarts like Pt. Ravi Shankar, Dr. M. S. Subbulakshmi and Dr. Padma Subramanyam performed, it was 'unparalleled'. On 8 days at 7 venues in different extensions of this sprawling city, crowds flocked, according to their favourite artists, to witness junior and senior artists perform for about 90 minutes duration. For some of them the remuneration was beyond the dreamt of scale. The admission was free at all venues but only some artists could draw a respectable audience.

Unlike the 'Apna Utsav' simultaneously in the North, Dakshini invited top artistes from the North to perform in the south. Folk programmes of folk dances, Puppet shows, as wide a variety of folk dances as possible from different parts of our country, Children's festival, in addition to classical music, is significant that media men and women from the metropolitan cities were brought to co-existence.

For want of space I may simply mention that the other co-organisers, the Bharatiya Vidya Bhavan, The Indian Institute of World Culture, the Progressive Arts Centre, the Department of Culture and Culture and the Karnataka Gana Kala Parishat have to be given a short shrift this quarter.



Sri Shanmukhananda Fine Arts & Sangeetha Sabha
Bombay-400 022.

MAGAZINE SUB-COMMITTEE 1986-87

Shri N. Mahalingam
Shri T. V. Ramanujam
Shri V. Krishnamachari
Shri P. R. Krishnamoorthi
Shri R. Mahalingam
Shri S. S. Rajan
Shri T. V. Ramanujam
Shri R. R. Rao
Shri S. Viswanathan
Smt. Sakuntala Narasimhan
Dr. (Smt.) Sulochana Rajendran

CONVENOR

Shri S. Seshadri

EX-OFFICIO MEMBERS

President

Dr. V. Subramanian

Vice-Presidents

Shri S. Seshadri
Shri P. S. Subramaniam

Hon. Secretaries

Shri K. S. S. Mani
Shri T. N. Swaminathan

Hon. Treasurer

Shri E. R. R. Chari

EDITORIAL ADVISORY BOARD

Shri T. S. Parthasarathy
Dr. S. Ramanathan
Shri N. R. Bhuvarahan
Shri Lalgudi Jayaraman
Dr. H. K. Ranganath
Dr. Semmangudi R. Srinivasier
Shri T. N. Krishnan
Shri T. V. Ramanujam
Dr. (Smt.) Sulochana Rajendran
Shri Umayalpuram Sivaraman
Shri K. Mahalingam Pillai
Shri S. Seshadri (Convenor)

Hon. Editor

Shri K. S. Mahadevan

Acting Editor

Dr. (Smt.) Sulochana Rajendran

New York Letter*

TEN YEARS IN SERVICE OF THE MUSE

New York

The story to be told is that of a group of dedicated enthusiasts, thousands of miles away from Mother India paying tribute to the noble art of Carnatic music, perhaps the oldest form of systematized music known to mankind.

The origins of the Carnatic Music Association of North America can be traced back to a persuasive letter dated January 23, 1976 from Dr. Rajagopalan, the first and the current President of CMANA, to his friends proposing that a non-profit academy "devoted entirely to the promotion and propagation of Carnatic music in the States and Canada." The need for the creation of an organization with a sufficient membership to provide a dependable financial base for underwriting concert tours and an infrastructure to efficiently organize such tours was eminently clear. Besides organizing concert tours of musicians, Dr. Rajagopalan suggested that the proposed organization should cover a wide spectrum of activities in its service of Carnatic music such as assisting local cultural societies in organizing music concerts, encouraging talented musicians "among us here" by providing a forum for them to perform, promoting periodical panel discussions and lecture demonstrations on the finer aspects of Carnatic music, initiating music appreciation groups for enhanced understanding and enjoyment of the beauty of Carnatic music, and observing the birthdays of the important composers of Carnatic music in a fitting manner.

The encouraging response to that letter resulted in the formation of the Carnatic Music Academy of North America with an initial membership of fifty three. To comply with the laws of the State of New York, where it is registered as a "not-for-profit organization", its name was later changed to "The Carnatic Music Association of North America." The Association was inaugurated on April 17, 1976 by Sri C. V. Narasimhan, former Under Secretary General of the United Nations and a notable lover of Carnatic music, and a concert by T. V. Sankaranarayanan and party was arranged on that same day as part of the inaugural function.

In the short span of ten years since that eventful day in 1976, the Association has established a fine record. The list of musicians who toured the U.S. and Canada under its auspices is almost like a Who is Who in Car-

* From our Editor, Shri K. S. Mahadevan, on a holiday in the United States.

Carnatic Music : S. Balachandar, D. K. Jayaraman, Lalgudi Jayaraman, T. S. Kalyanaraman, Mani Krishnaswamy, P. S. Narayanaswamy, D. K. Pattammal, Maharajapuram Santhanam, Sikkil Sisters, Master U. Srinivas, Suresh, and M. L. Vasanthakumari. CMANA has also provided a forum for many talented musicians residing over there to perform : Kamala Natarajan, Padma Srinivas, Lakshmi Ranganathan, Gomathy Sundaram, to name a few. Besides these, the Association organized the only concert given by the late flute Mali in North America, arranged a concert by Sangeetha Kalanidhi M. S. Subbulakshmi, a series of lectures by the eminent musicologist Sri Rangaramanuja Iyengar, published many volumes of the newsletter "Sangeetham", and initiated the tradition of celebrating the "Great Composers' Day" every year. Crossing all parochial boundaries, it even sponsored a concert tour of the Hindustani artiste Parveen Sultana. The moving Harikatha discourse on the greatness of the Music Trinity by Sri Balakrishna Sastrigal in the Great Composers' Day of 1983 and the lecture-demonstration on the greatness of Sri G. N. Balasubramanian as a composer and musician in 1985 are examples of its efforts in propagating Carnatic music. The children's music competition which is a regular part of the Great Composers' Days is a forum for local budding musicians to show their talents.

The Association has at present 202 members each having donated \$100 towards life membership and 10 patrons who have donated \$ 500 each. The affairs of the Association are conducted in the best of democratic traditions. An efficient Regional Chapter of the Association in Washington, D. C., is run along the same lines in accordance with the provisions of the constitution.

"We see our goal not merely as one of providing entertainment but as one of supporting, preserving and propagating the art of Carnatic music. Each of our activities is a reaffirmation of our pride in our great cultural heritage that has given us this fine art. To continue our work successfully, we seek the assistance, patronage, and partnership of the Indian community in the North American continent, the Governments of the U.S. and India and their respective States, philanthropic organizations and philanthropists, other cultural associations here and in India, and above all the musicians." The efforts continue.

The 10th Anniversary of CMANA was celebrated in New York with great éclat. Mr. Vincent Nazareth, the Consul-General of India, who presided, warmly praised the efforts of the Association in propagating Indian Culture and especially, the Arts. He promised his help to improve the working.

The function was followed by a brilliant vocal recital by that eminent artiste, Dr. M. L. Vasanthakumari, assisted by Kanyakumari on the violin and Ramnad Raghavan on the mridangam. Dr. MLV was ably supported by Mrs. Mina Subramaniam. A feature of the concert was the Pallavi in raga Suddhadhanyasi in Kandajati triputa tala, besides many Dasar pieces.

K. S. Mahadevan

Cultural Scene in Bombay

Dr. SULOCHANA RAJENDRAN

The 5-day festival in aid of the Shanmukhananda Sabha's educational and medical activities was austere — austere only quantitatively. Qualitywise it touched a new high presenting artistes from music, dance and drama, who gave classic performances. Sangeeta Kalanidhi Dr. S. Ramanathan's (recent announcement of Fellowship of the Sangeet Natak Academi adds a feather in his cap) vocal recital, Chitra Visweswaran's "Raghuvamsa Tilakam", a dance drama, and Nataka Kavalar Manohar troupe's puranic plays made a feast for the ears and eyes.

For a change, the Sabha had drama for the inaugural session. In his short-crisp speech, the President of the Sabha Dr. V. Subramanian welcomed the Manohar troupe which has endeared itself to audience through its mammoth-scale mythological plays.

Feast for Ears and Eyes

Though his troupe has so far produced 25 plays and presented as many as 7000 shows the Nataka Kavalar made plain his admiration for the Bombay audience who, he said, could not easily be satisfied, and his profound regards for alert critics and reviewers. The troupe staged three plays, "Maa Veeran Kamsan", "Soorapadman", and "Indrajit", which, though with familiar themes, yet were a thrill to watch.

A sedate profundity permeated Dr. Ramanathan's recital. The music was one

of intellect, intricacy and depth, rendered with spontaneous ease. The voice, the diction, the delineation and improvisation — all harmoniously geared on to the goal of true musical experience.

"Sudha madhurya bhoshana" (Sudha madhurya bhoshana), "Manasa Guruguha" (Ananda Bhairavi), "Tatyakara Rama" (Dhenuka), and "Mokshamugalada" (Saramati) each was an ideal concert worth listening to. The younger generation, too, is full of promise. Accompanists V. Tyagarajan (Violin), Mammagadi Laxmanan (Mridangam) and Vinayakram (Ghatam) gave him a solid support.

Refined Taste

As the caption so the choreography and dance depiction — all reflected a refined taste about "Raghuvamsa Tilakam". The versatility of Chitra as a dancer, choreographer, teacher, producer and above all a teammate with her student troupe was in full evidence. The dance drama choreographed to Swati Tirunal's "Bhavayami" brought a crowning finale to the festival. A dance drama, it leaned heavily on dance with dramatic import and not theatrical nuance. Chitra had choreographed it with aesthetic perception in Natya Dharmi using no folk slant. Grace and synchrony marked the presentation. Chitra and her 8-student team, rising as one man danced through the epic adapting themselves with natural ease to roles and characters they alternately donned. The subdued music at the wings was too plain-coated. A little

mere curve would certainly have enlivened the melodic backdrop

Budding Performers

The Sabha has never lacked in encouraging promising young talents and local stalwarts besides the usual favourites among the professional elite. The season saw two such talents getting the Sabha platform, Sankaran Namboodiri (Sept.) at the organ and the Mitunga Sisters, Lakshmi and Kalyani Panchapakesan (Nov.) at the mini auditoria.

Closely on heels of Mandolin Srinivas is the teenager vocal sensation Sankaran Namboodiri with a tremendous voice power and talent. He has already acquired the performing 'punch' with all its dazzle, dynamism and vitality. Perhaps with a better 'direction' to channel his imagination, and musical impulse, he should blossom into a fine musician. The responsibility would be of his parents, teacher and the Sabhas.

Kalyani, (the younger of the sisters), who bagged the first prize both for Karnataka vocal and violin at the 1986 AIR competition is an alumnus (violin) of the Sabha's Sangeetha Vidyalaya having learnt under Sangita Bhushanam T. S. Krishnaswami, the violin teacher at the Vidyalaya. (Her vocal training is from her elder sisters.) A self-effacing dedicated teacher, Shri Krishnaswami has trained a number of talented artistes. A guru content with imparting training he has served as a 'ladder' for many to climb up to the top.

The sisters' concert, suffice to say, was steeped in tradition giving weight to patanahara, Raga bhava and Sahitya bhava. There was proportion in everything they rendered and an imaginative

elegance that went with their innate rapport and response.

The long-standing experience as a teacher-performer kept Alamelu Mani, the local stalwart in good stead (Nov.), against a voice that was not too cooperative. Her musical ideas, her imaginative designs could well be followed despite feeble modulations. Sankarabharam and Hemavati spoke of her vidwat.

Grand Slam Cutcheri

Mani Krishnaswami's was of course a grand slam cutcheri where tradition reigned supreme and manodharma had its 'fill'. Her ringing voice in top form, she held the audience spellbound with Sriranjini, Ananda Bhairavi and Kalyani. But Mani's Todi was a class apart, in expansive range, and deeper nuances. The Arupadaiveedu Pallavi in Tripura Tala (Nalu Kalai) was an above par intellectual exercise.

V. V. Ravi registered himself as an accompanist worth watching. Mannargudi Easwaran's was an inspiring Mridangam with a charming lilt.

The Sabha presented Geeta Radhakrishna in a Mohini Attam recital "Swamiye Saranam Ayyappa" in September. It was an essay in subdued eloquence. For a dansusee of Geeta's calibre who has succeeded in presenting Ekartha depictions on devotional themes, this was a bit lackadaisical, what with its patchwork of scenes with long pauses between them. It was compering that covered much of the narration, which robbed the presentation of continuity.

However, her polished facial expressions and flexions bringing out a wide gamut of emotions marked some of the

items like invocation, Mohini-Bhasmasura confrontation and the Ayyappa lullaby. The wings for once scored with melodious music.

Dikshitar Day was celebrated on the last week-end of November. The Sabha teachers and students and local Vidwans paid their musical anjali.

Vocal 'Jugalbandi'

Among the other significant concerts were the Semmangudi-Santhanam vocal 'jugalbandi' in aid of Maharajapuram Viswanatha Iyer Trust and Balamurali-krishna's benefit concert in aid of the Sringeri Sarada Vidya Kendra complex. While a packed house at Shanmukhananda eagerly awaited the maestro's dueting with his Guru's son and sishya, the septuagenarian Semmangudi regaled his fans with a solo, rendering his all-time favourites including the Bhairavi Swarajati for about an hour with the young 'stalwart' just lending voice support in kriti-rendition after which he left the stage for Santhanam to dominate. In turn Santhanam enchanted the audience with music of unusual aura touched with 'filial love and musical reverence'. His "Saramegani" (Pantuvrali) and "Mohana Rama" (Mohanam) were top class. Lalgudi Jayaraman, Vellore Ramabhadran and Vinayakaram glided along the musicians' individual styles with uncanny ease and accuracy.

In the mixed fare that Balamurali offered with weighty classicism and a folk-flavoured light pieces, interspersed with a 'training bout', Dikshitar's "Sri Neelothpala Nayika" (Ritigaula) and Dakshinamurty sloka in Ragamalika stood out not only for their relevance to the occasion but for the involvement in their rendition. Mysore Nagaraj and Thanjavur Upendran did their parts remarkably well.

Traditional and Contemporary

While on the subject of benefit performance, one could not but commend the efforts of Sachin Shankar's ballet troupe and Sri Rajarajeswari Bharata Natya Kala Mandir presenting "Rain" and "Vasanthavalli" respectively in aid of B. J. Home for children. The Kuravanji dance drama "Vasanthavalli" represented the traditional and the "Rain" the contemporary in the dance streams, the one pointing out to the firm roots in our culture, and the other reflecting explorations possible from such roots into realms of abstract art. The majority of the Kuravanji team comprised young collegians with the exception of Vani-Meera sisters, yet many had brought in professional touch to the dance choreography by Guru Kalyanasundaram. Sachin Shankar's was a thorough-bred professional troupe harmoniously bringing about a melody-mime fusion.

Nritya Karnataka

1986 had been a year of jubilation and fulfilment to the Mysore Association, Bombay, celebrating its Shashtiabdpoothi (Diamond Jubilee). The Association launched on a year-long celebration. Their Nritya Karnataka-86 coincided with the 80th birthday of Dr. K. Venkatalakshmana, (profile appearing elsewhere in this issue) whom they honoured along with the city's eminent Gurus, T. K. Mahalingam Pillai, Kalyanasundaram of Sri Rajarajeswari, Rajee Narayan of Nrithya Geethanjali and musicians Vijayalakshmi Nathan and Raju.

The cynosure of the festival, inaugurated by the Karnataka Governor Shri A. N. Banerjee and presided over by Chief Minister Ramakrishna Hegde was verily the octogenarian dancer who swept the audience off their feet. The rest of the recitals on the 4-day fete projected the

three offshoots of the Mysore Bani: Venkatalakshamma and Keshavamurthy's; Kaushik's and the Mugur school of Jejamma, plus the various researches conducted to bring out the repertoire that would substantiate the tradition as well as to highlight the new trends in vogue.

Sulalita Nritya

The Nataraj School of Dance, Bangalore, had a large chunk in the festival. Its Director, Lathia Samir, presented her researches, reconstruction of old dance forms and adaptations from contemporary literature. Her research into the Suladi Pradhandas, systematised by the Haridasas of Karnataka on the basis of seven major talas prevalent in the southern musical system and her choreography of a Suladi Talamalika of Purandara Dasa made an interesting facet of a lecture-demonstration. However, in the group dance syndrome it got itself into, "to make it more palatable to the audience", the visual perspective of "Sulalita Nritya" got lost. A single competent dancer could have demonstrated better.

Lalitha showed a penchant for nritta in her solo. Even the pure abhinaya numbers like Javali and Ashtapadi were forgotten. ~~Could it be because she~~ learnt under both Keshavamurthy and Jejamma? Or was it the 'new identity' that was a felt need to revamp the Mysore Bani — a point raised by B. V. K. Sastry at the seminar?

Whatever that be, lava evaded Lalitha's gap and her nritta efforts failed to achieve their mark. Her ballet, Chitrangada, turned amateurish, while Kavya Nritya, another group dance pertaining to contemporary literary works added ~~glamorous facade~~ a light entertainment. An inevitable question that arose, could all this enrich the tradition? Anga Bhava, an ensemble presentation that Lalitha

had composed was a good idea to train music flow through the limbs. Only if limbs moved in synchrony with the melody!

For the curiosity it raised Ragam-Tanam-Pallavi by trail-blazer Subramania Kaushik's disciples Gita Vishwanath and Sachidevi Sudhakar turned out an organised exercise. Not much by way of extemporisation. Yoga and Natya embarrassed the audience presenting a teenager in leotard and a Bharata Natyam dancer juxtaposed in mod-exercise and aesthetic adavus.

Tradition still holding sway showed up in Radhika Padmanabhaia's recital. A dancer with natural grace and rhythm she impressed with spontaneous expression and dynamic mobility. She has a promising future if she promises to have sound 'wings' for vocal and Nattuvangam.

Tracing the origin and evolution of Mysore Bani at length during pre-Independence era at the seminar Dr. Satyanarayana took all pains to put Karnataka before Tamil Nadu in Bharata Natyam. It was Purandara Dasa, he said, who christened it as Bharata Natyam and that "none could claim credit". And Adavus were of Kannada origin. It is perhaps not so well known that Sathanar's "Koothanool", the literary work on dance in Tamil, dates earlier to "Silappadikaram" and also contains a verse on Adavu?

B. V. K. Sastry was more analytical about post-Independence classical scene where so much has taken place bringing about changes in the idiom with a thrust for researches, a new identity and a "collective expression". If the performances at the festival are any indication, — could all these dazzle of entertainment outshine the sustained glow of the art that the old-time Venkatalakshamma reflected? A million dollar question!

With Best Wishes From



INDUS ENGINEERING CO.

S 86, MAROL NAKA,

M. VASANJI ROAD,

BOMBAY 400 059

Violin

Fiddle found its way in the year 1974, opening a bright leaf in the pages of Shanmukhananda Sangeetha Vidyalaya, when Sangeetha Bhushanam Sri T. S. KrishnaSwami, of Annamalai University (a talent trained by Vidwans Balakrishna Iyer, Madurai Subramania Iyer and Sabesa Iyer) threw in his lot with a team of students whom he was teaching in his own independent school. It was so noble a gesture on his part to place his services at the disposal of our Music School, making a clean sacrifice of the good income he had through his private classes. With an excellent teaching experience extending over a period of 35 years in Bombay and having groomed many a Bombay-based student as performing artiste, it did not take much time for him to prove the mainstay that he is for the institution. Later in 1977 Sri S. R. Ramakrishna Sarma, of a Sangeetha parampara and a disciple of Lalgudi Jayaraman, joined as Violin teacher adding a distinct strength to the faculty.

Sitar

Sitar, the popular instrument in Hindustani music, was introduced into our curriculum in 1972 and Pandit Kartic Kumar the prime Chela of Pt. Ravi Shankar and popular performer was appointed to head the department. He is assisted by his disciple P. V. Parchure.

It is a matter of delight that Tabla classes have been started from Vijayadasami, 1986. Sri Sadanand Nayampalli a well known Tabalchi of Bombay has been appointed as teacher.

The colourful spectrum clicked out in the foregoing makes it needless to emphasise that the Vidyalaya is moving from strength to strength with the number of students ranging in the average 450/500, year to year. The strength as on 1st December is 475. (Vocal: 176; Violin: 89,

Veena: 76; Mridangam: 63; Sitar: 60; Tabla: 11).

Shanmukha Sangeetha Mani

Each faculty conforms to a realistic syllabus extending over a period of 7 years at the end of which, a proficiency certificate; SHANMUKHA SANGEETHA MANI, is being issued to students passing out in good grade. It is a matter of pride and pleasure to place on record that in the year 1985/86, the Vidyalaya has found the following 8 students suitable for the certificate:

Kum. Mangala Vaidyanathan, }
Kum. Kalyani Panchapakesan, } — Violin
Kum. S. Leela.
Smt. C. V. Jayasree, }
Kum. Suguna Chandramouli, } — Veena
Smt. Janaki Natarajan,
Smt. Kalyani Krishnan.

Sri R. Venkateswaran Mridangam

They have already been on the performing forum; some of them won Scholarships and prizes at national level. Vaikom Gopalakrishnan, P. S. Sankaranarayanan are other alumni to reckon with on Mridangam and Ghatam as also P. Sreedhar (Mridangam).

The Vidyalaya has been coaching students for 2-year Diploma Course in Karnataka Vocal Classical (KVC) which is recognised by the University of Bombay. The first batch passed out in 1978. Smt. Kalyani Sharma is presently training the students in vocal. Theory is taught by Smt. Nagalakshmi S., a Vidyalaya product. To date about 24 students have obtained the Diploma.

Principal Sri K. S. Narayanaswamy retired from the Vidyalaya in June 1986. It might be put on record that the School has had the benefit of 15 years of his dedicated teaching. The administration has now been entrusted to an administrative officer.

S. Ramachandran

SHANMUKHANANDA MEDICAL CENTRE

292, JAYSHANKAR YAGNIK MARG, BOMBAY-400 022.

Chief of Service : Dr. P. RAGHAVAN MD FAMS FAGG

TEL : 48 40 71

From

OCTOBER 1986

PANEL OF DOCTORS

(Timings : 2 P.M. to 4 P.M.)

Department	Monday	Tuesday	Wednesday	Thursday	Friday	Saturday
Medical Officers	Dr Smt. K. P. Kamath, MBBS DGO	Dr Smt. Parvathi Krishnan, MBBS	Dr Sambargi, MBBS DCH		Dr. K. Gopalachary, B.Sc. MBBS DCH	Dr. Sambargi, MBBS, DCH
Physician	Dr. P. Raghavan, MD FAMS FAGG			Dr. I. G. Bhat, MBBS	Dr. I. G. Bhat, MBBS	
Surgeon			Dr. K. Ravishankar, MD			
Gynaecologist	Dr. Smt. Sandhya Puri, MD DGO	Dr. P. M. Javeri, MS FRCPS FICS		Dr. M. V. Bhatt, MS		
Pediatrician	Dr. Smt. A. Jagtapkar, MD (P.D.)		Dr. P. G. Natarajan, MD DGO MRCOG			
E. N. T. Surgeon	Dr. D. N. Sub, MS ENT DCR					
Pathologist	Dr. G. M. Dhanpal, MD DFB FRC Path					
Dermatologist						
Radiologist						
Dentist						
Ophthalmologist						

Timings :

DENTAL CLINIC :
Mon. Tue., Thurs., & Friday — 2 P.M. to 4 P.M.
EYE CLINIC :
Monday, Thursday & Friday — 2 P.M. to 4 P.M.
Dental Clinic Tariffs

Extraction (per tooth)	Rs. 4/-
Filling (per tooth)	Rs. 12/-
Sealing	Rs. 20/-
X-Ray (per film)	Rs. 5/-
Cement Filling (per tooth)	Rs. 5/-
Extraction Surgical (per tooth)	Rs. 20/-

Complete Health Check-up Scheme

The complete check-up includes

(a) Examination by a Consultant (M.D.)

(b) Pathological Tests :

- Complete blood count.
- E. S. R.
- Blood Group & R. H. Factor.
- Fasting and post-prandial blood sugar.
- Serum cholesterol.
- Blood urea.
- Urine-Routine exam.
- Stool-Routine exam.

(c) E. C. G.

(d) X-Ray chest.

(e) Evaluation by an Ophthalmologist.

(f) Additional Consultation in other specialities, when indicated.

Charges for complete Medical check up — Rs. 150/-

For prior appointment with any Doctor, please

Phone : 484071 (2 P.M. to 4 P.M.)

Complete Blood Count

R. B. C.

Haemoglobin

Rate

Rs. 10/-

Rs. 3/-

Rs. 3/-

W. B. C. Total	Rs. 3/-
Differential Count	Rs. 3/-
E. S. R.	Rs. 5/-
Partial Coagulation	Rs. 5/-
Partial Coagulation time and	Rs. 25/-
Platelet Count	Rs. 5/-
Urine Routine	Rs. 5/-
Stools Routine	Rs. 5/-
Serum Examination	Rs. 15/-
Mantoux Test	Rs. 10/-
Blood Urea	Rs. 20/-
SPN Sugar, Creatinine, S. Cholesterol,	Rs. 25/-
S. Bilirubin etc. (Each Investigation)	Rs. 70/-
Glucose Tolerance Curve	Rs. 15/-
Fasting Sugar	Rs. 15/-
P. P. Sugar	Rs. 15/-
Prothrombin Time	Rs. 15/-
S. G. O. T. or S. G. P. T. (Each)	Rs. 25/-
Phosphatases	Rs. 25/-
Serum Proteins (Chemical)	Rs. 25/-
Blood Culture	Rs. 18/-
Urine Culture	Rs. 18/-
Throatwab of C. S. F. Culture	Rs. 18/-
Exudates Culture	Rs. 18/-
Antibiotic Sensitivity	Rs. 25/-
Swab Examination, Throat,	Rs. 10/-
Nose (each)	Rs. 25/-
V. D. R. L.	Rs. 25/-
Triple Widal	Rs. 20/-
Exfoliative Cytology	Rs. 10/-
Screening	Rs. 30/-
X-Ray per plate (any size)	Rs. 30/-
E. C. G.	Rs. 30/-
Pregnancy Test	Rs. 30/-

ஸ்ரீ தியாகராஜ கிருத்தனத்தில் அஷ்டலக்ஷ்மிகள்

By

P. K. ஸ்ரீநிவாசன், B.Sc.

ஸத்திரு ஸ்ரீ தியாகராஜர் இயற்றியுள்ள பல உருப்படிகளில் ஒன்று அஷ்டலக்ஷ்மி கிர்த்தனமாக அமைந்திருக்கிறது என்றால் பலருக்கு இது ஆச்சர்யமாகவிருக்கலாம். இதற்கு முக்கிய காரணம் இந்தக் கிர்த்தனம் பழக்கத்தில் இல்லாததுதான். மேலும் இது இரண்டாவது மேளகர்த்தா ராகத்தில் இயற்றப்பட்டிருப்பதாலும், இசையைக் கையாளுவதில் சிறிது கிரமம் இருப்பதாலும் இது கச்சேரிகளிலோ அல்லது இல்லங்களிலோ கூட இடம் பெறுவதில்லை போலும். ஆதிதாளத்தில், வடமொழியில் அமைந்த ஒரே சரணம் கொண்ட இந்த அழகான கிர்த்தனத்தின் உருவத்தைக் கீழே காணலாம்.

ராகம் — ரத்னாங்கி : (மேளம் 2) : கஜலக்ஷ்மி
தாளம் — ஆதி

பல்லவி

கலஸலார்தி 4 ஜாம் ஸததம் ப4ஜே
கமலலோசனம் ஸ்ரீரமாம் மாம்.

அனுபல்லவி

கலப4 கா 3மிநீம் கரிபி4ர் வருதாம்
கமல நாப4 ஹ்ருத்-கமலஸ்தி2தாம்

சரணம்

கமனியீஜய-த4ந-தா4ந்ய ரூபாம்
கநகாதி3தே3ர்ய லக்ஷ்மீ ரூபாம்
கமலாம் மஹா ஸந்தான ரூபாம்
கமலாலயாம் த்யாகராஜ மோக்ஷ ரூபாம்

அஷ்ட லக்ஷ்மிகளை எவ்விதம் இந்தக் கிர்த்தனம் குறிக்கிறது என்பதை சற்று ஆராய்ந்து பார்க்கலாம்.

ஆதிலக்ஷ்மி

பல்லவியை எடுத்துக் கொள்வோம் தாமரை போன்ற கண்களையுடையவளும் பாற் கடலில் தோன்றியவளுமே என்று பெயருடைய லக்ஷ்மியை அஷ்டலக்ஷ்மி போதும் தயானாம் செய்கிறாள் என்பது அதன் பொருள்.

முதன் முதலாக லக்ஷ்மி என்ற சொல்லப்படுகிறது. அஷ்டலக்ஷ்மி என்ற தந்திரம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. இது தந்திரம் என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. இது தந்திரம் என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. இது தந்திரம் என்றும் அழைக்கப்படுகிறது.

அனுபல்லவியில் லக்ஷ்மின் அலகா கிருதப் பிரத என்ன பித்தேஷ் என்பது தியாகராஜர் வர்ணிக்கிறார்

யானைக் குட்டியினது போன்ற அலகா நடையையுடையவளும், யானைகால போன்ற பட்டவளும், பந்தாபனின் திரைக் கலாசலத்தில் வாசம் செய்வவளான லக்ஷ்மி என பழங்கிறான் என்பது நான் உத்தரவு.

பாற்கடலிலிருந்து உதித்தவுடன் லக்ஷ்மி ஸ்வயம்வரம் நடந்தது. அதற்கு முன்பாக மங்களஸ்தானம். ஸ்வர்ண கலஸங்களால் நிகழ்வுகள் குவிந்து அபிஷேகம் கொண்டாடப்பட்டன.

தஸ்யா : ஆஸநம் ஆதிந்யே மஹேந்த்ரோ

ஸ்ரீதிமத்யா : ஸுரிதஸரேஷ்டா :

நோமதம்ஸா ஸுலம் ஸ்சி

ததோ Sபிஷிசர் தேவீம் ஸ்ரீயம்
பத்மகராம் ஸதீம் |
திசு இபா : பூர்ண கலஸை; ஸகித்த
வாக்ஸயர் த்விஜோதிதை : |
(பாகவதம் 8 வது ஸ்கந்தம்)

இந்நிபின் மிக அற்புதமான ஒரு ஆச
வந்தன சமாபதிக்க, காரணம் பூன்னிலை
யில் பிங்கலங்கள் அபிஷேகம் செய்யும்
வைபவத்தை ஸ்ரீ வேதாந்த தேசிகள்
ஸ்ரீ ஸ்தூதியில்,

அக்ரோபந்து : ஸரஸிஜ மயே
பத்ரபிபே நிஷண்ணம்

அம்பாராஜை : அநிகதஸுதா
ஸபயஸாத உத்திதாம் த்வாம்
புஷ்ப ஸாரஸ்திக் புலனை :
புஷ்கலாவந்தகர்த்தயை :

கலுப்தாரம்பா : கநக கலஸை ;
அப்யஷிஞ்சந் கஜேந்த்ரா : ||

என்று சித்தரித்திருக்கிறார்.

பொருட்சுவை

கைகளில் ஒரு திவ்யமான மாஸையுடன்
கைகள் கூட்டத்தின் நடுவில் புருஷனை
வர்ப்பதற்காக இவன் வந்தான். அப்பொழுது
எல்லாத் தேவர்களும் மாலை தங்கள் கழுத்
தில் விடுத்து தாங்கள்தான் அடையப் போகி
றோம் என்று நினைத்துக் கொண்டிருக்கையில்
அழகே உருவெடுத்து வந்ததோ என்று எண்
ணும்படியான ஸக்ஷியானவன் வேறெங்கும்
நோக்காமல் திருமாலையடைந்து தன்
மாலையை அவன் கழுத்திவிட்டான். விஷ்ணு
வும் தன் வடிவத்தில் அவளுக்கு இடம்
கொடுத்து அகலகில்லேன் இறையுமென்று
அலர்மேல் மங்கை உறை மார்ப்புகை ஆகி
விட்டான்.

இவைகளை எல்லாம் தியாகராஜர்
அனுபல்லவியின் முதற் பகுதியில் யானை
களால் சூழப்பட்டு கஜஸக்ஷியாக விளங்கு
கிறான் என்றும், பிற்பகுதியில் ஸ்வயம்வாத்
திற்குப் பின்பு விஷ்ணு வடிவத்தில்
இடம் பெற்றான் என்றும் ஸங்க்ரஹித்து கூறு
கிறார்.

இங்கு 'கலப கா3 மினி' என்ற அடை
மொழியை ஸக்ஷிக்கு உபயோகப்படுத்தி
யிருப்பது மிகவும் ரஸமாக அமைந்திருக்
கிறது. யானையைப் போன்ற நடையை
உடையவளாக இருப்பதால்தான் யானை
களும் தைரியமாக இவளைச் சுற்றி இருக்கின்
றனா. இவன் நடையழகைக் கண்டு வெட்கி,
நம்மால் இவ்வளவு அழகாக நடக்கமுடிய
வில்லையே, இவளைப் பார்த்தாவது நாம்
பழகிக் கொள்வோம் என்று நினைத்து இந்த
கலபகாமினியைச் சூழ்ந்து நிற்கின்றன
போலும். ஹம்ஸக3 மனி - மந்த33மனி
என்ற பதங்கள் போடாமல் மிகப் பொருத்த
மாக கலப4 கா3மினி என்ற பதத்தைப்
பொருட்சுவைப் பெருக உபயோகப்படுத்தி
யிருக்கிறார்.

ஜெயஸக்ஷி-தனஸக்ஷி -
தான்யஸக்ஷி

சரணத்தில் மற்ற ஆறுவித ஸக்ஷியிருபங்
களைச் சொல்லி கீர்த்தனத்தை முடிக்கிறார்.
முதல் வரியில் ஜய-தன-தான்ய உருவில்
உள்ளவன் என்கிறார். இதில் ஸ்வாரஸ்யம்
'கமனீய' என்ற பதப்பிரயோகம். கமனீய
என்பதற்கு மிகவும் விரும்பக்கூடிய, மனதிற்
குப்பிடித்தமான என்று பொருள். ஜயம்,
தனம், தான்யம் மனதிற்குப் பிடித்தவைகள்,
எல்லோராலும் மிகவும் விரும்பக்கூடியவை
கள் அன்றோ ! ஆகையால்தான் ஸ்வாமி
களும் மிகப் பொருத்தமாக கமனீய ஜய -
தன - தான்ய ரூபம் என்று விசேஷித்துப்
பாடுகிறார்.

தைர்யஸக்ஷி

இரண்டாவது வரியில், தைர்யமே உரு
வாக இருப்பவன் என்பதை தைர்ய ஸக்ஷி-
ரூபம் என்பதால் தெரிவிக்கிறார். தைர்யம்
இருந்தால் தானாகவே ஜஸ்வரீயங்கள் வரும்.
ஆகையால்தான் கநகாதி தைர்ய ஸக்ஷி
ரூபம் என்று சேர்த்தே வர்ணனை,

ஸந்தான ஸக்ஷி

முன்னுவது வரியில் ஸந்தான ஸக்ஷியை
தியானம் செய்கிறார், அசடுகளும், துஷ்டர்
களுமான ஸந்ததியை யார் விரும்புவார்கள்?
தன்னை பூஜிப்பவர்களுக்குப் பேரும் புகழும்
தரக்கூடிய மஹிமை வாய்ந்த ஸந்ததியைக்
கொடுப்பவளாகையால், ஸந்தருவும் மஹா
ஸந்தான ரூபம் என்று சிறப்பித்துக் கூறு
கிறார்.

மோக்ஷ ஸக்ஷி

ஸாத்வீகமே உருவான ஸந்தரு
ஸ்ரீ தியாகராஜர் ஸக்ஷியை உபாஸிக்கும்
போது வீரஸக்ஷியால் அவருக்கு வேண்
டியது ஒன்றும் கிடையாது. அவருடைய
குறிக்கோள் மோக்ஷமே. ஆகையால்தான்
கடைசியாக கீர்த்தனத்தை முடிக்கும் சமயத்
தில் தியாகராஜனுக்கு மோக்ஷம் அளிக்கும்
அன்னையே என்று தன் அபீஷ்டத்தைத் தெரி
விக்கும் வண்ணம் தியாகராஜ மோக்ஷரூபம்
என்று கீர்த்தனத்தைப் பூர்த்தி செய்கிறார்.

ரத்னங்கி-ராகமுத்திரை

ரத்னாகர : என்று ஸமுத்திரத்திற்கு லட
மொழியில் ஒரு பெயர் உண்டு. அதாவது
விலை மதிக்க முடியாத ரத்தினங்களைத் தன்னி
டம் வைத்துக் கொள்பவன் என்று கருத்து.
அந்த ரத்னாகரத்தினன்று ஸர்வாரண

பூஷிதையாகத் தோன்றியவன் ஸக்ஷி.
மேலும், ஆபரணங்களில் தான் எப்போதும்
வாசம் செய்வதாக ருக்மிணியிடம் உதய
ஸக்ஷியே கூறுகிறார்.

யானேஷு கத்யாஸு விபூஷணேஷு -
யக்ஞேஷு மேகேஷு -

சங்குஷ்டிமத்ஸு |
வஸாமி புலலாஸு ச பத்மிநிஷு |
நக்ஷத்ர வீதிஷு ச ஸாரதிஷு ||

(மகாபாரதம் - அனுஸாஸனப் பம்
32 வது அத்தியாயம் தாவத்யம்)

அப்படிப்பட்ட ஸக்ஷியின் மீது இப்பா
பட்ட இந்தக் கீர்த்தனத்தை, ஸந்தரு
ஸ்ரீ தியாகராஜர் தனக்கே உரித்தான பாவ
யில் ரத்னங்கி என்று பெயர் கொண்ட தான்
டாவது மேள கர்த்தா ராகத்தின் ராகமுத்
திரையாக வைத்துப் பாடிருப்பது ஸ்வரூப
வத்தின் சிகரமாக விளங்குகிறது. ஆரம்பத்
தில் கூறியது போல், சுத்த விபூஷணம்
தைவத ஸ்வரங்களைக் கையாண்டவன்
இருப்பதை முன்னிட்டு இந்தக் கீர்த்தனம்
விட்டுவிடக்கூடாது. இவ்வளவு ஸ்வரவருஷ
அர்த்தபுஷ்டியுள்ளதுமான இந்தச் சிறிய
உருப்படியையும் வித்வான்கள் பாடி நமஸ்கரி
ஆனந்தம் அடையும்படி செய்வார்கள் என்ற
நம்பிக்கையுடன் கட்டுரையை முடிக்கிறேன்.



&

TELEPHONE : 472065

57

அதே மாதத்தில் கோனேரராஜபுரம் கோவில் கம்பாயிலே கட்டித் தது. அதற்கு நியூ ஆர்டி கட்டித் தர். அவர்கள் எழுந்த பள்ளி யார்கள். இவ்வுகந்திரம் இவ்வாறு உபராஜா அவர்களும் வந்திருந்தார்கள். இவ்வேகட்டை மஹாலிங்லார் மாணியார் னை, அருகதும்பி பிள்ளை, பூச்சி ஐயங்கார், காணேரிராஜபுரம் வைத்தியத்த ஐயரும் ஸ்லோகம் குழி இருந்தாய்ந்த.

ஸ்ரீ வைத்யநாதய்யர் அவர்கள் வாரம் இரண்டு நாள் திருவாவடுதுறைப் பீலயே தங்கி இருந்து எனக்கு கிணை சொல்லி வந்தார்கள். எனக்கு வயது ஒன்பது ஆகியும், பெரிய கச்சேரிகள் செய்யாமலிருப்பது எனக்குப் பிடிக்கவில்லை. அதே மாதத்தில் துலிவி கோட்டூர் அனந்தராமையர்வாள் வீட்டு கல்யாணம் விமரிசையாக நடந்தது. அதற்குள் குருமுர்த்திகளான, திருக்கோடிகாவல் பிடிப் பிருஷ்ணய்யர்வாரும், ஸ்ரீ வைத்ய நாதய்யர்வாள் பாட்டும், இதர வித்வான்களும் வந்திருந்தார்கள். இதே கல்யாணத்துக்கு நாள் பணம் பேசிக்கொண்டு கச்சேரி செய்தேன். எனக்குப் பக்கவாத்தியம் குற்றமும் குப்புஸ்வாமி பிள்ளை மிகுதங்கள் அவர் இவ்வாத்தியத்தில் இணையற்ற விளங்கினார். அன்றைய என் கச்சேரி நன்றாக

கல்யாணப் பத்தலில் செம்பொன்னுக்
கோவில் ஸ்ரீ ராமஸ்வாமி நாதஸ்வரக்காரர்,
நாகூர் ஸ்ரீ சுப்பையா நாதஸ்வரக்காரர்,
சிதம்பரம் ஸ்ரீ வைத்தநாத நாதஸ்வரக்காரர்,
புதுக்கோட்டை ஸ்ரீ மாமுண்டியா பிள்ளை,
மிருதங்கம் ஸ்ரீ அழகநம்பி பிள்ளை,
ஸ்ரீ தஷிணையூத்தி பிள்ளை, திருச்சி மிஷல்
ஸ்ரீ கோவிந்தசாமி பிள்ளை முதலிய ஸ்தலவாசிகளும்
இருந்தனர். என்பாட்டு அராமபாமி
யது. மூன்று மணி நேரம் கச்சேரி ஆகியது.
தது. சபையினரும் சந்தோஷித்து ஆரவாரித்
தனர். நானும் ஒருவாறு சந்தோஷமடைந்
தேன்.

என் பதினாக்காவது வயதில் என்-
தையாக் தாமர் ஸ்ரீராம கிருஷ்ண
பிரபாகர துக்கர் ஸ்ரீராம கிருஷ்ண
காபர் பிரபாகர பிள்ளையார்
என்று பட்டிணை வைத்து, வைத்து
விவாகம் செய்ய வேண்டுமென்றார்கள்.
தம்பையார் பிள்ளையாரின் பிள்ளை ஸ்ரீராம
கிருஷ்ண பிள்ளையார் கான் பத்தர், சைந்த
கிருஷ்ண பிள்ளையார் எனக்கு மணம் முடிந்த
தனர். எனது விவாகம், ஸ்ரீ பிள்ளை

ஸ்பானிஷ் ஸ்ரீ டி. எஸ். கார்பார் பின்னா
மனக்கள் உத்தியோகத்தில் இருந்து
லாகவே நடந்தது. இதற்கு நற்பிரக
ராஜாஜனாகுடி சிவன பகலி நாதஸ்வரக்
கப்பல் (பேளம்) வந்திருந்தார்.

இவர்கள் வேளம் (நாடுகளில்) கோட
வசனம் எனக்கு நகரத்தில் அனை
வரும் அனைத்துமாம் வாய்ப்பாட்
துக்கா பொறுத்தவரையில் நிறுத்திவை
செய்ய முடியாது எனக்கெல்லாம் நாதஸ்
வராக் கொல்லாமல் எனக்கு எதிரிய
மாம் நாதஸ்வரம் எனக் குண்டாம்
நாடுகளில் உள்ள புகார் மூலம்
காண்களாகி. நாதஸ்வரம் சொன்னார்.
மாலை 5 மணிக்கு ஸ்ரீ மீனாட்சிசுந்தரம் பின்னா
மனக் கொல்லாமல் நாதஸ்வர
வாய்ப்பாடு நடந்தது. இவை பக்கி
நாதஸ்வரமாக அனைத்து ஆரோ
வந்தது எனக் கொல்லாமல் நாதஸ்
ரத்தல் கொல்லாமல் நாதஸ்வரம்
உலகில் கொல்லாமல் வளங்கும். இது
வந்தாய் நடந்த சமயமாக வளங்கும்.

கடவுள் தீர்க்காயுளைக் கொடுக்க வேண்டும்''
என்று கூறினார். பிறகு, மதுரை பொன்னு
சாமி பின்னாபுடன் நிறுத்திக்கொண்ட
கச்சேரி செய்தேன்.

சிறு வயதில் விவாகமான போதிலும்,
என் மனைவியால் என் சங்கீதம் விருத்தியா
னதேயொழிய குறையவில்லை. தற்காலம்
நான் கொள்கையாக இருப்பதற்குக் காரணம்
முக்கியமாக கடவுள் கிருபை. பின்பு ஊக்க
மும், ஆதினகர்த்தர் ஆசீர்வாதமும். முடிவில்
மடம் கார்பார் ஸ்ரீ பொன்னுசாமி பின்னாயின்
ஆதரவும்—இவைகளே. தற்சமயம் ஆதின
கர்த்தரான ஸ்ரீ ஸ்ரீ அம்பலவாண தேசிகர்
அவர்களும் என்னை அன்புடன் ஆதரித்து
வருகிறார்கள். அகில உலகில் உள்ள சகோ
தர சகோதரிகள் இன்னமும் என்னை ஆத
ரித்து வரும்படி கடவுளை வேண்டுகிறேன்.

“(பேட்டி : என். ஆர். பூவராகன்
'ஹனுமான்'' தமிழ் வாரப் பத்திரிகை
ஏப்ரல் 19, 1942)

WITH BEST COMPLIMENTS FROM

**VIJAYA CLEARING & FORWARDING
AGENCIES**

18/33, IDA MANSION,

VAJU KOTAK ROAD,

BOMBAY-400 038.

'AIR CARGO : 6346098/99

Grams : LUCAAFTER

Telex : 1175129 CSA IN

S. ANANTHA SESHAN

தக்ஷிண மூர்த்தி - முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதர்

முந்திய யுகத்தில், உண்மையான
தவம் செய்யும் சிவபெருமான், ஓரால
மரத்தின் நிழலில் அமர்ந்து, தக்ஷி, அகஸ்
த்ய, புலஸ்த்ய, மார்க்கண்டேய முனிவர்
களுக்கு தர்ம மார்க்கத்தை உபதேசித்
தார் என திருமழிசை ஆழ்வார் தனது
பாசரத்தில் கூறினார். ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்தி
எந்த விதமான தர்மமார்க்கத்தை உப
தேசித்தார் என்பதை பொய்கையாழ்வார்
தனது முதல் திருவந்தாதி பாசரத்தில்
பின் வருமாறு சொன்னார்:

“நெறிவாசல் தானேயாய் நின்றானே
யைந்து
பொறிவாசல் போர்(க்)தேவம் சாத்தி
—அறிவானும்
ஆலமரநீழவரம் நால்வர்க் கன்றுரைத்த
ஆலமர கண்டத்தரன்

அன்று ஒருநாள் சிரேஷ்டமான ஆல
மரத்தின் நிழலில் அமர்ந்து, நான்கு மஹா
முனிவர்களுக்கு, ஆலமர கண்டத்தான்
என்ற ஹாலாஹலமாகி விஷத்தை கழுத்
துப்ரதேசத்தில் நிறுத்திக்கொண்ட நீல
கண்ட சிவன், தர்மோபதேஸம் செய்த
விதத்தை பொய்கையாழ்வார் பாடினார்.
அப்பேற்பட்ட தக்ஷிணமூர்த்தி அறிந்த
தேய்வம் யார் என்பதை, பொய்கை யாழ்
வார், “ஐந்து பொறிபோர்க் தவம் சாத்தி
தானே நெறிவாசல் ஆய் நின்றானே அறி
வானும்” என்று சொன்னார் அதாவது
ஐந்து பொறிகளான பஞ்சேசத்திரியங்
களுடைய வாசல் த்வாரங்களிலே, சிற்
றின்ப உணர்ச்சிகளை யுத்தம் செய்து,
உள்ளே வராதிருக்க கதவை அமைத்து
தான் ஒருவனே போக வழியாகவும், புக
லும் இடம் ஆகவும் நிற்கும் திருமாள நன்

றாக அறிந்தவன் தக்ஷிணமூர்த்தி சிவன்
என்று ஆழ்வாரின் பாசரத்தின் கருத்து.
சிற்றின்ப சுகங்களைத் தவிர்த்து, பேரின்ப
வாரிதியில் மூழ்கவைக்கும் ஓராளருந் தவாக
விழங்குபவன் தக்ஷிணமூர்த்தி பெருமான்.
ப்ரணவார்த்த ஸ்வரூபமாகவும், கத்த
ஞானமூர்த்தியாகவும், ஸ்ரீதக்ஷிண மூர்த்தி
பரகாளிக்கும் கூடத்தை, ஸ்ரீ ஆதி சங்க
ராச்சாரியார் தனது தக்ஷிணமூர்த்தித்
ஸ்லோகத்தையானத்தில் பின்வருமாறு சொன்
வித்தார் :

वटविटमिममापि भूमिमापि निरुण
सकलमृजितानां ज्ञानदायकामागत् ।
त्रिमृगसुमात्रं दक्षिणामूर्तिं
जनमरणदुःखचन्द्रां नमामि ॥

வடவிடபி ஸம்பே பூமிபாகே நிஷண்ணம்
ஸகலமுனி ஜனானாம் ஞான தாதாமராதா
த்ரிபுவன குருமீசம் தக்ஷிணமூர்த்தி தேவம்
ஜனன மரண துககச்சேததக்ஷம் நமாம்

பிறப்பு, இறப்பு என்ற துக்கங்களை அழித்
தும் ஐகத்துருவான ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்தி ஒரு
ஆலமரத்தின் நிழலில் பூமியில் வீற்றிருக்
கிறான் என்றார். அந்தப் பரஹ்மமான
மான ஆலவீருக்கும், கைலாஸத்தில் இரப்
பதாக ஸ்ரீருத்ரம் சொல்கிறது. அந்த ஆல
மரத்தின் அளவை, நூறுயோஜனை
(800 மைல்) உயரமாகவும், நூறு ஏழுபத்
தைந்து யோஜனை (1400 மைல்) அகல
முள்ளதாகவும் புராணங்கள் கூறுகின்
றன. அந்த மஹா ஸ்ரேஷ்டமான விஷ்ணு
ஸ்வரூபமான ஆலமரத்தின் அடியில்

முப்பரமஸ்வரன், தக்ஷிணமூர்த்தி ஸ்வ நபமாக அமர்ந்து, ஞானகுபியாக, கையில் ஒரு ஆயுதமும் இல்லாது, ஸம் ஹார மூர்த்தியாக பாணப்பீடாது, சாந்த ஸஹநியாக அமர்த்திருக்கிறான்:

அந்த தக்ஷிணமூர்த்தி ஸ்வரூபத்தை ஹிந்துமரபின் வநமாறு வணங்குகிறது:

सोमस्य निवसमिनि न सुमनाम् ।

समं वा शान्तं निवसं क्षितिं मा ।

सोमस्य निवसमिनि ॥

மஹிமம் கிவது சிவோந் ஸுமனாபவ |

பாபம் வநுஷ ஆபதம் நிதாயக்ருத்திம்

வலான

ஆசா பிணுகம் பிபாதாகஹி ॥

ஸர்வ மங்கலங்களையும் அளிப்பவரே, எங்களுக்கு மங்களங்களையும் அளிப்பவராகவும், சேஷமத்தை கைலாஸத்தில் உள்ள பரம்பாவனமான ஆலமரத்தில் தங்குநடைய பயத்தை உண்டாக்கும் ஆயுதங்களை எல்லாம் எங்கள் கண்ணில் பாராதபடி, ஒளித்துவிட்டு, புலித்தோலை அணிந்து கொண்டு பிணுகம் என்ற விலகை மாகதிரம அலங்காரமாகையில் வைத்துக் கொண்டு, எங்களுக்கு காட்சியளிக்க வேண்டும் என ஸ்ரீநந்திர மந்திரம் வேண்டிக் கொள்கிறது. பிணுகத்திற்கு பதிலாக, ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்தி வல்லகி என்ற வீணையை கையில் வைத்து சாமகானம் செய்து நமக்கு ஸேவையாகுகிறார்.

அப்பேற்பட்ட மஹாபவித்ரமான ஆலமரத்தின் அடியில் மாமுனிகளான ஸனகர், ஸந்தனர் முதலானவர் பரப் பிரஹ்மம் தத்வத்தின் முழு உண்மை அறியாது சிரமப்பட்ட சமயம், ஸ்ரீபரமேஸ்வரன், பதினாறு வயது பாலகனாய் வந்து அமர்ந்து, தெற்கு திசை நோக்கும் ராஜா

வாக விளங்கி, கிதயே: ஸர்வ வித்யானம் என்கிறபடி எல்லாவற்றிற்கும் சிகரமான தத்வார்த்தத்தை கைலாஸ சிகரத்திலிருந்து உபதேசித்து அருளிணர் என்பது தக்ஷிணமூர்த்தி அவதார காரணம். அவர் துரியா அவஸ்தையில் ஈடுபட்டு, நிர்விகல்ப ஸமாதியில் மௌனியாக இருந்து, முனிவர்களின் ஸந்தேஹங்களை விளக்கி பரம்பொருளின் அர்த்தத்தைச் சொன்னார். இந்த தக்ஷிணமூர்த்தி முடிவிலலாத குரு-சிஷ்ய பரம்பரையின் ஆதார புருஷர். பரம குருவான ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்தியின் திய்யயுக சிஷ்யர்களாக த்ரி மூர்த்திகளும் அவர்களுடைய சித்தயுக சிஷ்யர்களாக வளிஷ்டர், ஸனகர் முதலியவர்களும், அவர்களின் சிஷ்யர்களாக அடுத்த தலைமுறைகளும் முடிவிலலா சங்கிலியாக இருந்து குருபரம்பரையை காப்பாற்றிப் பரஹ்ம ஞானத்தை வளர்த்தி வருவதாக சொல்வார்கள்.

ஸ்ரீசங்கரர் தனது சிஷ்யர்களான பத்மபாதர், ஹஸ்தாமலகர், தோடகர், ஸுரேஸ்வராச்சார்யார் என்பவர்களுக்கும், அவர்கள் வழியாக இன்றைய தினம் காஞ்சி மாமுனி சந்திரசேகர ஸரஸ்வதிகள் மூலமாகவும் அறநெறி வளர்க்கப்பட்டு நமக்கு மலைமேல் தீபமாக விளங்குகிறார். இதே மாதிரியான குருபரம்பரையில் ஸ்ரீமந் நாராயணன், விஷ்வக் சேனார், நம்மாழ்வார், உய்யக்கொண்டார், மணக்கால் நம்பி, ஆளவந்தார், பெரிய நம்பி, ஸ்ரீபாஷ்யகாரர், நடாதுர் அம்மாள், கடாம்பி அப்புள்ளார், ஸ்ரீ வேதாந்த தேசிகள், அஹோபில மடம் ஆதிவண சடகோபன், முதலியவர்களும் விசிஷ்ட்டாத் வைதத்தை வளர்த்து வந்திருக்கிறார்கள்.

இப்பேற்பட்ட குரு பரம்பரையில் ஸ்ரீத்யாக ப்ரஹ்மம், ஸ்ரீமுத்து ஸ்வாமி திக்ஷிதர், ஸ்ரீஸ்யாமா சாஸ்திரிகள் தோன்றி நமக்கு பக்தி மார்க்கம் வளர்க்க உதவி

யிருக்கிறார்கள். ஸ்ரீலலிதா பரமேஸ்வரியான அம்பாநாம், இந்த குருபரம்பரைக்கு விலக்கப்பட்டவள் அல்ல என்பதை ஸ்ரீலலிதா ஸஹஸ்ர நாமங்களான குருமண்டல ரூபினி, தக்ஷிணமூர்த்தி ரூபினி என்பவை விளக்குகின்றன. இந்த மங்களகரமான குருபரம்பரையில் வந்த தக்ஷிணமூர்த்தி ஸ்வரூபியான ஆதி சங்கரர், ஸார்த்தாலவக்ரீடதம் என்ற அபூர்வமான கவிதை நடையல் ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்தி ஸ்தோத்ரம் என்ற அத்தை சாரமான க்ரந்தத்தை சுமார் 1200 ஒருஷங்களுக்கு முன் கொடுத்து நமக்கு அளித்திருக்கிறார். அதைவதசுகரமாய் தனது காலத்தில் விலங்கிய ஸ்ரீமத்துஸ்வாமி திக்ஷிதரும், ஞான குருவான ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்திப் பெருமானைப்பற்றி ரத்தாங்கு (பேனத்யுதி) அடாணை சங்கராபரஹம் என்ற மூன்று ராகங்களில் கீர்த்தனைகள் செய்து, நமக்கு உயர்ந்த நிதியாக கொடுத்து வைத்திருக்கிறார். இந்த கட்டுரையில் ஸ்ரீதிக்ஷிதரின் மூன்று கீர்த்தனைகள் பற்றியும் அவைகளுடைய அர்த்த விசேஷங்கள் பற்றியும் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது.

ஸ்ரீதிக்ஷிதரின் தக்ஷிணமூர்த்தி கீர்த்தன வாக்யங்கள், ஸ்ரீசங்கராச்சாரியாரின் தக்ஷிணமூர்த்தி அஷ்டகத்தின் எதிரோலியாக வேதஸாரம் கொண்டு ஜ்வலிக்கும் ஸவரூபங்கள். ஸ்ரீவீத்ய உபாஸகரான திக்ஷிதர், தனது ஞானகுருவான சுப்ரம்மண்யனை மனத்திரையில் நிறுத்தி, குருபரம்பரைக்கு வந்தனங்கள் தெரிவித்தார். ஸ்ரீநந்திரத்தின் பத்தாவது அருவாகத்தின் இரண்டாவது மந்த்ரத்தான ஸ்லோகம் பரமேஸ்வர ஸவரூபியான ஞானகுரு சுப்ரம்மண்யனை (னுப்ரமண்யனை), திக்ஷிதர் ஏற்படுத்திக் கொண்ட ஸம்பிரதாயத்திற்கு ஆதாரமாக வணங்கிக்கொள்கிறது.

दुर्चामीकराण्यं शक्तिप्राप्यं षडाननम् ।

मयूराहुनारूढं स्कन्दरूपं शिवं स्मरेत् ॥

(அ ஷண, ஹ்ருக)

தருதசாமீகரப்ரக்யம் சக்திபாணிம்

மயூரவாஹனாரூடம் ஸ்கந்தரூபம் சிவம்

ஷடானனம்

ஸமரே

(மந்த்ரம் உருக்காய்ப்பட்ட னம்பரத்தைப்போல பரகாஸப்பவரும், வேலாயுதத்தை கையில் அணிந்துகொண்டு ஆறுமுகத்துடன் சாவல் பாதமந்தரத்தில் அமர்ந்திருப்பவரான ஸ்ரீவரமேஸ்வரமனைய ரூபம் கொண்ட பரமேஸ்வரத்தயானம் பெரியவேண்டாம்.

இந்தவீத த்யானத்தால் பரமேஸ்வர ஸ்ரீதிக்ஷிதரின் தக்ஷிணமூர்த்தி மடப்பட்டு, மூன்று மீத்தனங்கள் உயர்ந்து, 29வது மௌனியாக மாற்றிக்கொண்ட, தல கொடுக்கப்பட்ட திக்ஷிதரின் தனது தீர்த்தனத்தைப்பற்றி மூன்று அம்புதமான ப்ரத்யாக்ஷங்கள் மூலம் ஜம்பை தளத்தில் அமைக்கப்பட்ட தீர்த்தனம், வடவிரைந்திசையில், மௌன சடாகையில் நின்று நமக்கு ஸந்தேஹங்களை வாரிவிடவாகுவிடத்து வரும் ஞான ஸார்த்தியான பரபவத்தைக் கூறும் கீர்த்தனம். இந்த கீர்த்தனத்தின் பல்வா.

“தக்ஷிணமூர்த்தே விசந்திதாஸார்த்தே சிதாநந்தபூர்த்தே ஸ்தபிதஸாந

கீர்த்தனம்”

என்பது. கிதாச்சார்யன், “நஹி ஞானேந ஸத்ருசம் பவித்ரமீஷ வத்யுதம்” என்று சொன்ன பிரகாரம், ஆத்ம ஞானத்திற்கு சமமான விஷயம் இந்த உலகில் இல்லை என்பதை நினைப்பனம் செய்கதற்காக, பரம குருவாக வடவிருஷத்தின் அடியில் அமர்ந்து, “ப்ரஹ்ம ஸத்யம், ஜகந் மித்யா ஜீவோ ப்ருஹ்மமவ நாபரி” (ப்ருஹ்மம் ஸத்யம், உலகம் பொய், ஜீவனும், ப்ரம்மமும் வேறுபட்டவை அல்ல) என்ற கத்வத்தை வாய்திறவாகு விளக்கிவரும் சிதாநந்தஸ்வரூபியாக விளங்குபவர் ஸ்ரீ

தக்ஷிணமூர்த்தியிரான். இந்த பெருமானை, ஸ்ரீதீக்ஷிதர், “தக்ஷிணமூர்த்தே, விதளித் தாஸார்த்தே” என அன்புடன் அழைக்கிறார்.

மூதல் பல்லவி வாக்கியமான தக்ஷிணமூர்த்தே என்பதற்கு அர்த்தம் தேடினால், தக்ஷிணோ அபிமுகம் யஸ்யஸ: தக்ஷிணமூர்த்திவி: என்ற விபரம் தெரிகிறது. இவர் அதனால் தெற்கு பார்த்த மஹேஸ்வரன்: தெற்கு திசை நோக்கி அமர்ந்திருக்கும் இந்த ராஜாவை காஞ்சி சங்கராச்சாரியார், நடராஜனுடனும், ரங்கராஜனுடனும் சேர்த்துச் சொன்னார். காரணம் என்ன என்றால், இந்த மூன்று தெய்வங்களும், தெற்கு திசை நோக்கி கோயில் கொண்டுள்ள தெய்வங்கள். காஞ்சி ஆசார்யர், நடராஜனின் ஆனந்த தாண்டவ சமயம், அவர் வலது மேல்கரத்தில் உள்ள உடுக்கையிலிருந்து ஜனித்த, அ, இ உணர்வுக் என்பதான 14 சிவஜால சூத்தர்கள் தக்ஷிணமூர்த்தியின் கையில் புஸ்தகரூபமாக காணப்படுவதாகச் சொல்லியிருக்கிறார். தெற்கு பார்த்த மூன்று ராஜாக்களில் ஒருவரான நடராஜர் ஆனந்தம் பொங்கிவரும் ஆனந்த நடன மூர்த்தியாகவும், அடுத்தவரான தக்ஷிணமூர்த்தி ஆனந்தம் அடங்கி சாந்த மூர்த்தமாகவும், அதற்கு அடுத்தவரான ரங்கராஜா நித்ரா அவஸ்தையில் ஈடுபட்டு, அந்த அநுபவஜனிதமான ஆனந்தத்தை வெளிபடுத்தும் ஸ்ரீரங்கக்ஷேத்ரநாயகனாகவும் இருப்பதை நமக்கு காஞ்சிபுரம் பெரியவாள் காண்பித்துக் கொடுத்தார்கள்.

பக்தர்களுக்கு அப்படி இரங்கி அருளும் தக்ஷிணமூர்த்தியை ஸ்ரீதீக்ஷிதர் விதளித் தாஸார்த்தே என அன்புடன் அழைக்கிறார். ஸம்ஸார ஸாகரத்தின் கரை தெரியாது தவிக்கும் உனது தாஸர்களின் நிலை அறிந்து வருந்துபவனே எனக்கூறுகிறார். பரமேஸ்வரனின் பக்தர்களுக்கு இரங்கும் நெகிழ்ந்த மனதை ஸ்ரீருத்ரம்,

नमः कुत्स्नवीताय धावते सत्त्वानां पतये नमः

என நமஸ் கரித்துக் கொள்கிறது. நம: க்ருத்ஸன விதாய தாவதே: சத்வானாம் பதயே நம: என்றபடி, எல்லா உலகங்களிலும் பரந்து இருந்து, பக்தர்களை காப்பாற்றுவதற்காக அவர்களைத் தொடர்ந்து ஒடுகின்றவரும், ஸாத்வீக குணம் உள்ள ஜனங்களுக்கு நாயகனாக உள்ள பரமேஸ்வரனின் பொருட்டு நமஸ்காரம் என்பது கருத்து. இந்த பரமேஸ்வர ஸ்வரூபத்திற்கும், தக்ஷிணமூர்த்திக்கும் உள்ள வித்யாஸம், ஒருவர் பக்தர்களைத் துரத்தியடித்து அவர்களைக் காப்பாற்றுவதும் மற்றவர் ஓடாது நகராது, உட்கார்ந்த இடத்தில் இருந்தே பக்தர்களின் பக்தர்களின் பாபக்கூட்டங்களை விலக்கி ஞான அருள் தருவதாகும்.

இந்த கருணை நிறைந்த குணத்தையே ஸ்ரீருத்ரத்தின் மற்ற ஒருமந்தரம்,

अथवोचदधिवक्ता प्रथमो वैव्यो भिषक्

அத்யவோசததி

வக்தா ப்ரதமோ தைவ்யோபிஷக்) என்று புகழ்கிறது. அவர் பக்தர்களுக்கு பரிந்து பேசுபவராகவும், எல்லா தெய்வங்களுக்கும் மேம்பட்டவராகவும், தேவர்களிடம் அந்தர்யாமியாக இருந்து, ஸம்ஸாரம், தாரித்யம், நோய்கள் முதலான பல தாபங்களை கண்டிக்கும் உத்தமமான வைத்யனாக விளங்குகிறார் எனச்சொல்கிறது.

அடுத்த இரண்ட பல்லவி வாக்கியங்களில், “சிதாந்த பூர்த்தே, ஸதாமௌன கீர்த்தே” என ஸ்ரீதீக்ஷிதர் நமஸ்கரித்துக் கொண்டார். ப்ரஹ்ம் மஞானம் சம்பந்தப்பட்ட ஆனந்தம் நிரம்பியவனே, இடைவிடாத மௌன யோகத்தால் சாதகர்களின் சந்தேஹங்கள் விலக்கி அதனால் பெரும் புகழ் பெற்றவனே என்பது

கருத்து. “சிதாந்த பூர்த்தே” என்கிற வாக்கியம் மஹாபாவனராய், சாந்த மூர்த்தியாய் ப்ரணவார்த்த ஸ்வரூபியாய், ப்ரஹ்ம் மஞானமே உருவெடுத்து வந்திருக்கும் ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்தியை போற்றும் வாக்கியம். இதற்கு ஆதாரம், ஸ்ரீ சங்கராச்சாரியாரின் தக்ஷிணமூர்த்திஸ்தோத்திரத்தின் பின்கண்ட த்யான ஸ்லோகம்:

ॐ नमः प्रणवायैय शुद्धज्ञानैकमूर्त्यै।

நிர்மலாய ப்ரணவார்த்தாய தக்ஷிணமூர்த்தயே

ஓம் நம: ப்ரணவார்த்தாய சத்தஞானைக மூர்த்தயே

நிர்மலாய ப்ரணவார்த்தாய தக்ஷிணமூர்த்தயே நம:

ஸதா மௌனகீர்த்தே என்ற தீக்ஷிதரின் பல்லவி வாக்கியம் தக்ஷிணமூர்த்தியின் மௌன ஸமாதி மூலம் சிஷ்யர்களின் சந்தேஹங்களை அறவே விலக்கியதை சொல்வதாகும். மௌன வாக்கியப்ரகடித ப்ரஹ்ம்ம தத்வம், அதாவது ப்ரஹ்ம்ம ஞானத்தை வாய்திறவாமலே மௌன சமாதி யோக மூலமாக சிஷ்யர்களுக்கு கற்றுக்கொடுத்து புகழ்பெற்றவர் எனக் கூறுகிறது. அந்த கருத்தையே மற்ற ஒரு த்யான ஸ்லோகம் பின்வருமாறு கூறுகிறது:

चित्तं वदरोमूले वृद्धाः शिष्या गुरुयुवा।

குருஸ்து மீன வ்யவ்யாஸ்து சிஷ்யா

சித்ரம் வடதரோர்மூலே வ்ருத்தா: சிஷ்யா குருயுவா

குரோஸ்து மௌனம் வ்யாக்யானம்

சிஷ்யாஸ்து சின்னசம்சயா விசித்ரமான சமாசாரம்! ஆலமரத்தினடியில் வயதான சிஷ்யர்கள், யௌவன தசை உள்ள குருவைச் சுற்றி உட்கார்ந்திருக்கிறார்கள். குரு மௌன சம்பாஷணை மூலம் சிஷ்யர்களுடைய சந்தேஹங்களை விலக்கி வருகிறார் என்பது ‘ஸதா மௌன கீர்த்தே’ என்ற தீக்ஷிதரின் வாக்கியத்திற்கு ஆதாரம்

இந்த கீர்த்தனத்தின் அநுபல்லவி வாக்கியங்கள் பின்வருமாறு:

अक्षय्य स्वर्णं वदव्रुक्ष्य मूलसंतिथे, रक्षमाणं सनकाति योकिंस्तुते

ரக்ஷிதசத்தபத்தி எபிக்ஷித துரபுக்தே, அக்ஷராறுத்தே அவித்யா விவர்த்தே

‘அக்ஷய சுவர்ண வடவ்ருக்ஷ மூலஸ்திதே’ என்ற வாக்கியத்தின் மூலம், அழிவில்லாத தங்கமயமான ஆலவ்ருக்ஷத்தின் அடியில் இருப்பவனே, எனக்ஷேத்ர நமஸ்காரம் செய்து கொள்கிறார். அக்ஷயவடம் என்பது கர்மகாண்டத்தில், பித்ருக்களை த்ருப்தி செய்ய பிண்டங்கள் போடும் கையில் உள்ள அழிவில்லாத ஆலமரம். இந்த அக்ஷய படவ்ருக்ஷமோ, ஞானகாண்டத்தில் கூறப்படும், ப்ரஹ்ம்ம தத்வத்தை விளக்கும் தக்ஷிணமூர்த்தி சிவன் அமரும் இடம் அக்ஷய சுவர்ண வட வ்ருக்ஷம். விஷ்ணு ஸ்வரூப சனகாதியோகிஸ்துதே என்ற வாக்கியத்தால், தக்ஷிணமூர்த்தி அவதார காரணத்தை விளக்குகிறார். சனகாதி முனிவர்கள் பிரார்த்தனைக்கிணங்கி பதினாறுவயது பாலகனாய்வந்து தத்வமளி என்ற ஸாமவேத மஹாவாக்யத்திற்கு அர்த்தம் சொல்லி மௌன சமாதியாலே அவர்கள் சந்தேஹங்களை விலக்கிப் போற்றப்பட்டார். சிஷ்யர்களாகிய சனகர் முதலானவர் சந்தேஹங்கள் விலகி, குருவை போற்றி சந்தோஷத்துடன், பந்தங்கள் விடுபட்டு தன் வழியே சென்ற விதத்தை ஸ்ரீ ஆதிசங்கரரின் விவேக சூடாமணி ஸ்லோகம் பின்வருமாறு சொல்கிறது:

इति श्रुत्वा गुरोर्वीर्यं प्रथयेण कृतानतिः। स तेन समनुज्ञातो ययौ निर्मुक्त बन्धनः॥

இதிச்ருத்வா குரோர் வாக்யம் ப்ரஸ்ரயேண
க்ருதா நதி:

ஸ்தேன ஸமனுஜாதோ யயென நிர்முத்த
பந்தன:

(கருத்து) குருவின் அறுக்கூறும், ஆசீர்
வாதமும் பெற்ற பின்னர், சிஷ்யன் குரு
வின் முன் சாஷ்டாங்கமாக நமஸ்காரம்
செய்து, அவருடைய உத்தரவு வாங்கிக்
கொண்டு பந்தங்கள் விடுபட்டவனாகத் தன்
வழியே சென்றான்.

அடுத்த அறுபல்லவி வாக்கியங்கள்,
ரக்ஷிதஸ்தபக்தி, ரீக்ஷித குர்யுக்தே, அக்ஷ
ராறு ரக்தே அவியா விவர்த்தே ரக்ஷமாம்
என்பவை. உனது சத்பத்தர்களை காப்
பாற்றுவவனே அவியையை ஒழிப்
பவனே, ஞானிகளாலும், பண்டிதர்களா
லும் கூட அறிய முடியாதவனே, நீ அழி
வில்லாத பரிபூரணஸ்வரூபி, நீ என்னை அறுக்
கூறியதுக் காப்பாற்ற வேணும் என
ஸ்ரீதீக்ஷிதர் போற்றி பிரார்த்தித்துக்
கொள்கிறார். ஸ்ரீதீக்ஷிதர் “ரக்ஷமாம்”
என்பது சாதாரணமான ‘என்னைக்காப்
பாற்று, எனக்கு லோகசுகங்களைக்கொடு,
என்பதான பிரார்த்தனை அல்ல. இந்த
பிரார்த்தனை மூலம், என்னை ஸம்ஸார
பந்தங்களிலிருந்து விடுவித்து, உன்னு
டைய அழிவற்ற ஸ்வரூபத்தைக் காண்
பித்து, ஆத்ம தத்வ ஞானத்தை அளித்து,
எனக்கு நல்லவழி காண்பி என வேண்டுகிறார். ஸ்ரீதீக்ஷிதரின் “ரக்ஷமாம்” என்ற
பிரார்த்தனை ஆத்மஞானம் வேண்டும்
சாதகர்கள் செய்யும் ஸ்ரீருத்ரமந்த்ரம்
சொல்லும் பின் கண்ட பிரார்த்தனை:

या ते रुद्र शिवा तनूचोरापायकाशिनि ।

तया नस्तनुवा शन्तमया गिरिशान्ताचिकशि हि ॥

யாதே ருத்ரசிவா தநூகோரா அபாபகாசிரி
தயா நஸ்தநுவா ஸந்தமயா கிரிசந்தாபி

சாக ஷேஹி ॥

(vi)

(கருத்து) ஹே, பரமேஸ்வரனே, தே
அகோராசிவ அபாபகாசிரி யாதது:, அதா
வது, மங்களகரமானதும், பாபத்தை
அழித்து ஆத்ம ஞானத்தை அளிக்கும்
தங்களருடைய பயம் அளிக்காத எந்தசாந்த
ஸ்வரூபமான (தக்ஷிணமூர்த்தி) சரீரம்
உள்ளதோ, அந்த சரீரத்தால் சிலாக்ய
மான மோக்ஷ சுகத்தை அளிக்க வேணும்.
கிரிசந்த நஅபிசாகஸீ அதாவது ப்ரணவ
ரூபத்தால் த்யானம் செய்யப்பட்டு ப்ரம்
மாநந்தத்தை அளிக்கும் ப்ரபுவே, எங்
களுக்கு என்றும் ஆத்மஞான பிசைஷ அளித்
துக் காப்பாற்றவேணும்

இந்த கீர்த்தனத்தின் சரண வாக்யங்
களில், ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்தியின் ஞான மளிக்
கும் ஸ்வரூப விசேஷங்களை ஸ்ரீதீக்ஷிதர்
வெகுவாக போற்றுகிறார். சரணவாக்யங்
கள் பின்வருமாறு :

“நிகில சம்ஸய ஹரண நிபுணதரயுக்தே
நிர்விகல்ப சமாதி நித்ரா ப்ரஸக்தே
அகண்டைக ரஸபூர்ணக ஆருட சக்தே
அபரக்ஷோ நித்யபோத நந்த முக்தே
ஸுகதா ப்ருவருத்தே ஸுஞ்ஞான

நிவ்ருத்தே ஸ்வருகு குஹோத்பத்தே
ஸ்வபோகத்ருப்தே”

ஸ்ரீதீக்ஷிதரின் சரண வாக்யங்கள் ஆதி
சங்கரர் அருளிய தக்ஷிணமூர்த்தி
ஸ்தோத்ர ஸாரபூதமாக இருந்து வேதத்
தின் பல மந்திரங்களை ஞாபகப்படுத்து
கின்றன. முதலில் சரண வாக்யங்களின்
பொதுவான கருத்தை எழுதி அதன் பின்
னர் தனி வாக்யங்களின் விசேஷ அர்த்
தங்களை எனது மனதில் பட்ட விதமாக
எழுதுகிறேன். பொது கருத்து பின்
வருமாறு:

ஸர்வவிதமான ஸந்தேஹங்களையும்
ஒழிப்பதில் பரமஸாமர்த்தியம் உள்ளவனே
நிர்விகல்ப சமாதியாகிற நித்ரா யோகத்தில்

சுடுபட்டவனே, நீ பரம ஸ்லாக்யமான
ஆத்மஞான பொலிவுபெற்று அழியாத
ஆனந்தம் கொண்ட பரப்ருஹ்மம் ஸ்வரூப
மாக விளங்குகிறாய். நீ அக்ஞானமாகிற
அவியையிலிருந்து விடுபட்டு, ஞான
சுத்தியுடன் சாந்தநிபியாக இருக்கிறாய்.
நீ உனது ஹ்ருதயத்தின் உள்ள, ஆத்மா
ஸ்வயம், ஜ்யோதி ஸ்வரூபம் என்றபடி உன்
னுடைய குருவாகவே இருந்து, உனது
சரீரத்திலிருந்து வெளிப்படும் ஆத்மா
நந்த ஜனிதமான மகிழ்ச்சியில் லயித்து
இருக்கிறாய் தக்ஷிண மூர்த்தி ப்ரபோ, நீ
என்னைக் காப்பாற்றவேணும்.

சரண வாக்யங்களை ஒன்று ஒன்றாக
கவனிக்கும் வழியில், முதல் வாக்யமான
நிகில சம்ஸய ஹரணநிபுணதரயுக்தே என்
பதன் மூலம், ஆத்மஞானம் ஏற்படாது
தடுக்கும் ஸர்வ ஸந்தேஹங்களையும்,
ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்தி தனது மௌன யோகத்
தால் நிவர்த்திக்கிறார் என ஸ்ரீதீக்ஷிதர்
ஆணித்தரமாக சொல்கிறார். இந்த வாக்
யத்திற்கு ஆதாரமான வேதவாக்யங்
களும் ஸ்ரீ ஆதி சங்கராச்சாரியார் வாக்யங்
களும் பின் வருமாறு.

शायन्तेचास्य कर्माण्यपि खलुद्वयश्रित्वा
चिद्यन्ते संशयाये जनिमृत्फलदा दृषमात्रेपरेशे
तस्मिंश्चिमावरूपे गुणमलरहिते तत्त्वस्याविलस्ये
कूटस्थे प्रत्यगात्मन्यखिलविधिमनोऽगोचरे ब्रह्मणि ॥

க்ஷாயந்தே சாஸ்ய கர்மான்யபி கலு
ஹ்ருதயக்ரந்திருத்தபித்யதே வே
சித்யந்தே சம்ஸயா யே ஜனிமருதிபலதா
த்ருஷ்டமாத்ரே பரேசே|
தஸ்மிம்ச் சின்மாத்ரரூபே குணமலரஹிதே
தத்வம்ஸ்யாதி லக்ஷயே
கூடஸ்தே ப்ரத்யகாத்மன்யகிலவிதி
மனோஅகோசரே ப்ரஹ்மண்சே ॥

ஸ்ரீ ஆதி சங்கரரின் சதஸ்லோகியின் மேற்
கண்ட ஸ்லோகம் “நிகில சம்ஸய ஹரண
நிபுணதரயுக்தே” என்ற தீக்ஷிதர் வாக்
யத்திற்கு ஆதாரம். ஹ்ருதயக்ரந்திருத்தித்
யதே சித்யந்தே சம்ஸயாயே ஜனிமருதி பலதா
த்ருஷ்டமாத்ரே பரேசே என்ற வாக்யங்கள்
மூலம், சாதகர்களின் ஹ்ருதயத்தில் உள்ள
முடிச்சாகிய ஆத்மா - அனாத்மா பந்தம்,
அதனால் ஏற்படும் ஜனனம், மரணம் இது
சம்பந்தப்பட்ட சந்தேஹங்கள், அந்த
தக்ஷிண மூர்த்தி பரப்ருஹ்மம் ஸ்வரூபத்
தை கண்ட மாத்திரத்திலே விலகி விடு
கின்றன. ஆத்மா - அனாத்மா என்ற ஹ்ரு
தயத்தில் உள்ள முடிச்சுகள் தானாகவே
அவிழ்ந்து விடுகின்றன என்றது கருத்து.
இதையே வேதமும் பின் வருமாறு
கூறுகிறது:

பித்யதே ஹ்ருதயக்ரந்தி சிச்சந்தே

சர்வ சம்ஸயா:

க்ஷயந்தே சாஸ்யகர்மாணிதஸ்மி
த்ருஷ்டே பராவரே

அவனை பார்த்த மாத்ரத்தில், கர்மங்கள்
அழிந்து ஹ்ருதயத்தில் உள்ள முடிச்சுகள்
அவிழ்ந்து, எல்லாவிதமான சந்தேஹங்
களும் விலகி ஆத்மஞானம் ஏற்படுகிறது
என வேதம் சொல்கிறது.

அடுத்த சரண வாக்யமான நிர்விக
ல்ப சமாதி நித்ரா ப்ரஸக்தே என்பது மூலம்,
ஸ்ரீதீக்ஷிதர் நிர்விகல்ப சமாதியாகிற நித்ரா
யோகத்தில் ஆழ்ந்து இருக்கும் ஸ்ரீதக்ஷிண
மூர்த்தியை நமஸ்கரித்துக் கொள்கிறார்.
அவருடைய யோக நித்ரை, ஸ்ரீரங்க
நாதனின் யோகநித்ரைக்கு சமமானது.
ஸ்ரீரங்கராஜன் யோகநித்ரையில் எப்படி
இருந்தாரி என்பதை நித்ராமுத்தரம் நிகில
ஜகதீரக்ஷணே ஜாகருகாம் என்ற வாக்
யங்கள் சொல்கின்றன. அதாவது, யோக
நித்ரையில் இருந்தபோதிலும், உலகத்தை

vii

ரஷிப்பதில் விழிப்பு உடையவர் என்பது தாற்பர்யம். இதைப்போல, ஸ்ரீதக்ஷிண மூர்த்தியும் நிர்வகல்ப சமாதியில் சூழ்ந்து இருந்த போதிலும், தனது அடியார்களின் கஷ்டங்கள் அறிந்து உதவுபவன் (விதளித் தாஸார்த்தே) என ஸ்ரீதக்ஷிதர் அநுமானித்து நமஸ்கரித்துக் கொள்கிறார்.

அகண்டைக ரஸபூர்ண ஆருட சக்தே என்ற அடுத்த சரணவாக்கியம், ஹே, தக்ஷிணமூர்த்தே, தாங்கள் பரப்ரஹ்மத்தில் லயித்து, அதனுடன் ஒன்றுபட்டு, அதனால் உண்டான சக்தியால் சச்சிதா நந்தத்தை அநுபவிப்பவராய் இருக்கிறீர்கள் என திக்ஷிதர் விவரித்தார். இந்த சச்சிதாநந்தம் யாருக்கு ஏற்படும், எப்படி ஏற்படும் என்பதை ரிக்வேதத்தின் ஏழாவது அஷ்டகத்தில் உள்ள ரிக் பின்வருமாறு சொல்கிறது:

यत्रानन्दाय मोदाय मुद प्रमुद आसते
कामस्य यत्राताः कामाः तवमामृतायिन्द्रोयेन्द्रो परिस्रव
यत्रानन्दायச் ச மோதாஸ்ச் சமுத:
ப்ரமுத ஆஸதே
காமஸ்ய யத்ராப்தா: காமா: தத்ரமாம்ருதம்
க்ருநிந்த் ரோயேந்தே பரிஸ்ரவ

ப்ரஹ்ம ஞானத்தை அடைந்தவர்களுக்கு, சந்த்ர மண்டலத்திலிருந்து அம்ருதம் பெருகும் என்பதை மேற்கண்ட ரிக் தெரிவிக்கிறது. முத்தர்களான மனிதர்களின் மகிழ்ச்சிக்கு “ஆனந்தம்” எனப் பெயர். பித்ருக்களுடைய ஆனந்தத்திற்கு “முத” என்று பெயர். தேவர்களுடைய ப்ரஹ்மஞான ஜனிதமான ஆனந்தத்திற்கு “ப்ரமுத” என்று பெயர். தக்ஷிணமூர்த்தி ப்ரஹ்மத்தில் ஒன்று பட்டு இருப்பதும் அதனால் அவர் அநுபவிக்கும் ஆனந்தம் மேற்கூறிய எல்லா ஆனந்தத்திற்கும் அப்பாற்பட்டு இருப்பதை ஸ்ரீ அகண்டைக ரஸபூர்ண ஆருட சக்தே

என்ற வாக்கியத்தின் மூலம் நமக்கு தெரிவிக்கிறார்.

அபரக்ஷோ நித்ய போதாநந்த முக்தே என்ற அடுத்த சரண வாக்கியமூலம், சாச்வதமான ஞானத்தால் தாங்கள் ஆத்மா-அனாத்மா சம்பந்தமான விஷயங்களிலிருந்து விடுபட்டு, அந்த ஞானத்தால் பரமானந்த சாகரத்தில் மூழ்கி இருக்கிறீர்கள் எனச் சொல்கிறார்: ரிக்வேத மந்தரத்தில் கூறிய பிரகாரம்,

यवा भुवासाः परिवीत आगत्
स उ श्रेयान् भवति जायमानः
த் பிராச: கவய உசயந்
ஸ்வயியோ மனசாடேவயந்த:

யுவா ஸுவாஸா: பரிவீத ஆகாத்
ஸ்ரேயாஸ பவதி ஜாயமான:
தம் திராஸ: நவய உன்னயந்தி
ஸ்வதியோ மனஸா தேவயந்த:

(கருத்து) ஸத்வகுணம் நிரம்பி அந்தக் கரண வ்ருத்தியில் ப்ரதிபலிக்கும் ஆத்மா ப்ரஹ்மம் ஸ்வரூபத்தில் லயித்து பரமானந்தம் அடைகிறது. இது மாதிரியான அநுபவத்தால், ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்தி பரமானந்தத்தை அநுபவித்துக் கொண்டிருக்கிறார் என தெரியவருகிறது.

அடுத்த சரண வாக்கியங்களான ஸுகதர ப்ருவ்ருத்தே, ஸுஞ்ஞான நிவ்ருத்தே என்றே வாக்கியங்கள் மூலம், ஸ்ரீதக்ஷிதர், ஹே, தக்ஷிணமூர்த்தி! தாங்கள் பரமசுகத்தை அளிக்கும் ப்ருவ்ருத ஞானத்தில் ஈடுபட்டு, அவீதயையிலிருந்து தப்பி விட்டீர்கள் என நமஸ்கரித்துக்கொண்டார். சதஸ்லோகியில் கூறிய பிரகாரம்,

आत्मानस्य लिप्सोरपि भवति
महान् शाश्वतः सिद्धिर्भोगो ।
ஹாட்மா தஸாதுபாஸ்ய ஖லு
தததிகமேஸர்வசௌக்யான்யலிப் ஸோ: ||

ஆத்மாபிஞ்ஞஸ்ய லிப்ஸோரபி பவதி
மஹான் சாச்வத: சித்விபோகோ!
ஹ்யாத்மா தஸ்மாதுபாஸ்ய கலு
தததிகமேஸர்வசௌக்யான்யலிப் ஸோ: ||

ஆத்மஞானம் பெற்றவர்கள் செய்யும் கர்மங்கள், பயனைக் கோரினால், லௌகிகமான சர்வசித்திகளும் கிட்டும. அவர்கள் பயனை விரும்பாவிடில், ஆத்ம சாக்ஷாத் காரத்தால் மிகவும் ச்ரேயஸ்ஸை அளிக்கும் வைதீகமான (வேதப்ரமான) ஸர்வ விதமான சௌக்யங்களும் பெற்று பரமானந்தத்தை அநுபவிப்பார்கள். இதுமாதிரி ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்தியும் ஆத்மஞான பலத்தால் எல்லா அவஸ்தைகளையும் தாண்டிய பரமானந்தத்தில் லயித்து இருக்கிறார் என ஸ்ரீதக்ஷிதர் சொல்கிறார்.

கடைசியான சரண வாக்கியத்தில், ஸ்வரூப குஹோத்பத்தே, ஸ்வபோகதருப்தே என்றபடி, ஸ்வயமாசார்ய புருஷனாக ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்தி விளங்குவதையும், ஆத்மாநந்த அநுபவத்தில் ஏற்பட்ட மகிழ்ச்சியால் ப்ரகாஸித்து த்ருப்தி

அடைந்திருப்பதை சொல்கிறார். இந்த வாக்கியங்கள், ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்தி அஷ்டகத்தின் த்யானஸ்லோகத்தில் ஒன்றை ரூபகப்படுத்துகிறது. அந்த ஸ்லோகத்தின் ஒரு பகுதி பின்வருமாறு:

आचार्येन्द्र करकलितचिन्मृदमानन्दम् ।
स्वात्मारामं मृदिवदनं दक्षिणामूर्तिमीडे ॥

ஆசார்யேந்த்ரம் கரகலித சின்முத்ரமாம்ருதரூபம்!
ஸ்வாத்மாராமம் ம்ருதிவதனம் தக்ஷிணமூர்த்திமீடே ॥

(கருத்து) ஆசார்யகர்களுக்கு ஆசார்யனாகவும், தனது கையில் சின்முத்ரை அணிந்து கொண்டு, ப்ரஹ்மமானந்த ரூபமாய், தன்னிலே திகைத்தவராகவும், ஸதா மௌனத்துடன் இருப்பவருமான தக்ஷிணமூர்த்தி சிவனை நான் நமஸ்கரிக்கிறேன்.

ஸ்ரீதக்ஷிதர், ‘ஸ்ரீதக்ஷிணமூர்த்தே’ என்ற சங்கராபரண கீர்த்தனத்தில், ஐகத்ருவான தக்ஷிணமூர்த்தி பெருமானை அந்வைத சாரமான வாக்கியங்களால் அன்புடன் அழைத்து நமஸ்கரித்துக்கொண்டு, அந்த அநுபவத்தை நமக்கு நிதியாக அளித்திருக்கிறார்.



ஸினர்ஜியின் சாதனை

தியாகராஜா ஆடிடோரியம், தான்ஸேன் ஹால், புரத்தரதாஸா அரங்கம். பெயரைப் பார்க்கையிலேயே புல்லரிக்கிறது. அதுமட்டுமா! 'ஆலாப்', 'சூருதி', 'தத்கார்', 'ஜங்கார்', 'தரங்', 'துஷார்'. — ஏதோ புது ரேடியோ. டி. வி. 'மாதல்' என்று நினைத்துவிட வேண்டாம். இவையெல்லாம் சாஸ்திரிய இசை, மெல்லிசை, வாத்திய இசை போட்டிகளுக்குச் சூட்டப்பட்ட பெயர்கள்.

எப்படிப் பெயர்களில் சங்கீதம் ஒலிக்கிறதோ அப்படியே சூழ்நிலையும், இரு புறமும் சலசலக்கும் பிறும்மாண்ட ஏரிகள், வீரார், பவாம் — பம்பாய் மாநகரத் திற்கே உயிருட்டும் ஊற்றுடன். இரண்டேரிக் கரையில் நெடிதோங்கி நிற்கின்றது. தொழிற் கலைக் கூடம், நீடி (NITIE), பொறியியல் பட்டதாரிகளுக்கு மேற்கொண்டு தொழிற் துட்பங்களில் பிரத்தியேகப் பயிற்சியளிக்கிறது நீடி.

18 மாத 'கஸரத் கோர்ஸ்', நாட்டின் பல்வேறு மாகாணங்களிலிருந்து வரும் மாணவ சிகரமணிகள் இங்கு தங்கி சிரத்தையுடன் பயில்கின்றனர். அதில் நுண்ணிய கலைகளிலும் ஆர்வம் கொண்டு இயங்கியிருப்பது போற்றத்தக்கதல்லவா? அகில இந்தியப் போட்டிகளை நிர்ணயித்து அவைகளை மிகவும் செவ்வனே நடத்தியிருப்பது ஒரு பெரிய சாதனையே.

'SYNERGY' என்று இரண்டு நாட்கள் டிஸம்பர் 13, 14. இந்தப் போட்டிகளை ஒரு விழா போல் நடத்தினார்கள். நடத்திய மாணவ நிர்வாகிகளை எத்தனை போற்றினாலும் மிகையாகாது. இங்கு ஜாதி, மத, இன வேற்றுமைக்கு இடமில்லை. கற்பனையும், செயலாற்றலுமே பிரதானம். போட்டியில் பங்கெடுத்த ஒவ்வொரு மாணவ, மாணவியையும் தங்களில் ஒருவரென நடத்தியது, நடுவர்களிடம் பணி வன்புடன் நடந்து கொண்டது அவர்களின் பண்பைக் காட்டுகிறது. பங்கெடுத்துக் கொண்டவர்களின் கலைத்தரமும் நம் சங்கீத தரத்தின் முன்னேற்றத்திற்கோர் எடுத்துக்காட்டாக அமைந்தது.

தொழிற் கூடங்களில் இயங்கப் போகும் இவர்கள் மனித இயந்திரமாக மாற மாட்டார்கள் என்பது தின்னம். 'கலைஞர்'களாகவே விளங்குவார்கள். இவர்கள் சாதனைக்கு ஆதாவளித்தவர்கள் குஜராத் பெஃர்டிலேஸர் கார்ப்பரேஷன், மற்றும் பார்வோ எக்ஸ்போர்ட்ஸ் ஸ்தாபனங்கள். 'SYNERGY' யின் வயது இரண்டு-தரனென்னாலும் மேன் மேலும் வளர்ந்து செழித்தோங்க வாழ்த்துகிறோம்

— கின்னரி

Printed and Published by R. V. Murthy for Sri Shanmukhananda Fine Arts and Sangeetha Sabha, Bombay-400 022, at Sevak Press, 4 & 5, Shalimar Industrial Estate, Matunga Labour Camp, Bombay-400 019. Editor: K. S. Mahadevan, Acting Editor, Dr. Sulochana Rajendran, Registered with Registrar of Newspapers for India No. R. N. 27938/75.

THE HINDUSTAN SUGAR MILLS LIMITED

Manufacturers of
WHITE CRYSTAL SUGAR
PORTLAND CEMENT

Sugar Mills At :
GOLAGOKARANNATH (U.P.)

Factory :
UDAIPUR CEMENT WORKS
P.O. Bajaj Nagar
Udaipur, Rajasthan



Rectified & Denatured Spirit.

Absolute Alcohol & Ind. Alcohol

Distillery at Golagokarannath

REGISTERED OFFICE

BAJAJ BHAVAN, 2nd FLOOR,

226, NARIMAN POINT,

BOMBAY 400 021.

Telegram : SHREE

Telex : 011-2563.

Telephone : 233626